



Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Scienze Umanistiche  
Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti - XXIV ciclo  
Coordinatore: Prof. Luigi Russo

SSD: M- Fil/04

Titolo della ricerca:

*Jean-Baptiste Du Bos e Jean-Jacques Rousseau.  
Un'estetica del sentimento.*

Dott.ssa Filomena Verderame

Tutor: Ch.mo Prof. Vincenzo Cocco

Co-tutor: Ch.mo Prof. Salvatore Tedesco

*Conosciamo noi stessi solo fin dove  
siamo stati messi alla prova.  
Ve lo dico  
dal mio cuore sconosciuto.*

Wisława Szymborska

*“In un mondo in cui nulla è più certo,  
non resta che seguirsi” ...*

Roberto Saviano

Napoli, 15 aprile 2013

## Presentazione della ricerca

La ricerca avviata sul rapporto tra l'Abbé Du Bos e Jean-Jacques Rousseau è rivolta a rintracciare presenze dubosiane (esplicite o implicite) all'interno degli scritti rousseauiani e, secondariamente, a indicare come alcuni temi affrontati da Du Bos nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) trovino spazio di adesione, problematizzazione, approfondimento, revisione o negazione in Rousseau. I due versanti del lavoro di ricerca sono quindi strettamente legati tra di loro: il secondo nasce dal primo per 'gemmazione', ed è decisivo per tentare di individuare il profilo, più preciso e meno sfuggente, del pensiero estetico di Rousseau.

Un primo passo nella ricerca è stato rivolto ad indagare con attenzione l'opera dubosiana, chiarendo e specificando in essa l'uso e il significato del termine "sentimento", destinato a diffondersi e ad avere grande importanza nell'estetica del Settecento.

Nelle *Réflexions*, la centralità del sentimento si annuncia fin dalle prime pagine, in cui l'Abbé sostiene che la poesia e la pittura suscitano emozioni e passioni artificiali che, essendo meno violente di quelle prodotte dagli oggetti reali imitati dall'arte, sono fonte di emozione e di piacere. Anche se, è bene chiarirlo, non bisogna confondere il sentimento con la sensazione, la mera sensibilità o con altre dimensioni, per così dire, 'passive' della sfera affettiva. Nella prima parte dell'opera, "Du Bos usa soltanto *passions* [...] accostandovi spesso *émotions*"<sup>1</sup>, rispetto alle quali "il *sentiment*, di cui si parlerà tanto nella seconda parte, non è affatto una

---

<sup>1</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria", vol. XXVII, Olschki, Firenze 1962, p. 25. In nota, lo studioso aggiunge: "Il Du Bos non distingue tra *émotion* e *passion* che sono ambedue sinonimi di "movimento dell'anima"; *sentiment* designa la funzione del giudizio portato, appunto, sulle *émotions* (o sulle *passions*)" (*ibidem*).

specie di sinonimo, ma anzi -in un certo senso- una specie di opposto"<sup>2</sup>. Sarà necessario, quindi, dar conto del particolare intreccio, presente nell'opera dubosiana, tra emozione, passione e sentimento vero e proprio.

Il ruolo giocato da tali componenti emozionali appare inoltre in connessione con la figura del *genio* (l'artista che sappia infondere nella sua opera gli stessi sentimenti che vuole suscitare) e l'idea di *gusto* (una forma di giudizio immediato, non effettuato mediante l'intelletto). Il primato della 'sensibilità' si presenta ogni volta nel riflesso soggettivo che accompagna tali esperienze.

L'analisi propedeutica delle *Réflexions* di Du Bos permette di individuare e di stabilire l'alveo tematico entro cui si sviluppa la riflessione estetologica di Rousseau. La ricerca ha infatti il fine di rintracciare nel ginevrino uno *statuto estetico*, che, muovendo dalle *Réflexions* di Du Bos, giunge a costituire le basi di un'*estetica del sentimento*. In vista di tale obiettivo, sarà necessario spiegare la nozione di "sentimento" presente negli scritti di Rousseau, e chiarire il primato della dimensione emotivo-passionale come piano privilegiato su cui fondare i meccanismi di creazione e ricezione del fenomeno artistico.

Tali tematiche risulteranno maggiormente definite se profilate rispetto a un'indagine degli aspetti teorici della *ragione sensitiva*, con la quale Rousseau postula un concetto di *raison* che ha integrato non solo "le virtù creatrici dell'immaginazione, ma anche quelle del sentimento"<sup>3</sup>. Nella misura in cui la ragione diviene per così dire sensibile, "la nozione complessa di sentimento si razionalizza, e questo razionalismo del sensibile (essenziale alla nascita dell'estetica moderna) rende il sentimento adatto a funzioni teoriche, morali ed estetiche"<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, A. Michel, Paris 1974, p. 674.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

La verifica di tale ipotesi di ricerca muove da un'analisi degli scritti rousseauiani sulla musica, la lingua e il teatro, non trascurando, però, opere apparentemente lontane dalle questioni estetiche (*l'Émile* e la *Nouvelle Héloïse*, per esempio), nelle quali invece sono affrontati temi importanti come quelli del genio (sintesi di natura e cultura), del gusto (giudizio proprio del sentire) e del *je ne sais quoi* (sentimento che sa cogliere l'insolito e l'irrazionale), i quali permettono di evidenziare i confini entro cui è possibile ricostruire le caratteristiche del sapere estetico rousseauiano.

Il ruolo svolto dalla nozione di sentimento giunge in Rousseau a delineare una teoria estetica basata sulla *espressione* del sentimento. Ad esempio, ciò è palese nella discussione sull'origine della musica (che ha un potere maggiore della parola stessa, in quanto riproduzione immediata del segno naturale delle passioni). Rousseau ipotizza infatti una comune origine espressiva del canto e della parola, riproponendo una rivalutazione della musica secondo un filone inaugurato da Du Bos, sviluppandone in particolare le intuizioni relative ai suoi rapporti con la sfera del sentimento, di cui costituisce il linguaggio privilegiato.

Per analizzare le principali idee di Rousseau *teorico dell'arte musicale*, è stato necessario prendere in esame le opere in cui il ginevrino elabora la sua riflessione sulla musica, arte semplice e spontanea che si rivolge alla sensibilità (seguendo le orme di Du Bos), e paradigma da cui muovere per tentare una riconciliazione tra artificio e natura.

Fin dalle prime opere esaminate, è emerso, in modo costante, la critica allo 'spirito di sistema' e all'eccesso di apparati normativi che offuscano l'immediatezza e la spontaneità del sentimento; la volontà sarebbe quella di non riscontrare "nessun terzo" tra l'esperienza e l'oggetto del sentire.

Il sentimento si presenta come un filo rosso che attraversa l'intera riflessione rousseauiana, proponendosi come chiave di accesso alla lettura del reale. Ciò vale non solamente per il suo sapere estetico. Piuttosto, tutti gli ambiti del pensiero di Rousseau (filosofia, botanica, religione, educazione, teoria delle passioni ... ) mostrano la loro più vera ragion

d'essere nella loro *dimensione sentimentale*. Nel primato, cioè, assegnato alla *passione* sulla ragione, esperita nella quotidianità del vissuto.

In ambito musicale, ciò si traduce nella necessità di recuperare la vera e naturale essenza della musica, la sua spontanea *espressività*. La melodia, per Rousseau, è il *naturale* della musica. Come sottolinea Giancarlo Moretti, il primato della melodia è il “primato dei sentimenti individuali e della particolarità, in opposizione al razionalismo scientifico dell’armonia”<sup>5</sup>. L’antinomia melodia-armonia è un aspetto specifico del più generale confronto che Rousseau mette in scena tra natura e progresso tecnico-scientifico dell’uomo. Il progresso della ragione ha privato l’uomo dell’originaria spontaneità. La condizione della musica dell’uomo moderno è degenerata: non è più *simple, naturelle et passionnée*. Rousseau intende “ripartire con la sua musica *régénéré* dalla melodia, secondo l’idea di *art perfectionné* che sarà propria del *Contract social*”<sup>6</sup>:

“Bisogna trarre dal male il rimedio che lo deve guarire [...] Ne l’*art perfectionné* c’è la riparazione dei mali che l’*art commencé* ha fatto alla natura”<sup>7</sup>.

Nelle opere di Rousseau, la distinzione tra natura e *art perfectionné* declina un’altra differenza. Bisogna distinguere una sensibilità puramente fisica (fisiologica, si potrebbe dire), che rimanda alla sfera sensibile del singolo individuo, alla sua *natura*, da una sensibilità morale, cioè il sentimento propriamente detto.

La riflessione del ginevrino è complessa e non si ferma ad una prima articolazione della questione, perché il suo scopo principale è quello di mostrare come la dotazione naturale di tipo sensoriale, potenziale sensibile che ha origine con l’uomo stesso, possa essere ‘assecondata’, coltivata, trovando la sua attuazione e il suo compimento in una *sensibilità morale, relazionale, collettiva, espressiva*.

---

<sup>5</sup> G. Moretti, *Il sogno di Euterpe*. J.-J. Rousseau musicista, Clueb, Bologna 2002, p. 146.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> J.-J. Rousseau, *Contract social*, in OC III, cit., p. 288.

Scenario di questa seconda e fondamentale dimensione del sentimento è il mondo della cultura. A dire che per Jean-Jacques non vale “l’emozione per l’emozione”, piuttosto crede in un’emozione che assuma toni e sfumature di carattere morale.

Rousseau conferisce notevole rilievo ed importanza agli eventi psichici a tenore estetico e agli aspetti emotivi dell’uomo. Ma la dimensione sentimentale non si riduce a un naturalismo diretto, perché essa è inafferrabile da un puro sensualismo. Il culto dei sensi, e tutto l’insieme di passioni e sensazioni che l’uomo condivide con gli esseri inferiori, va superato.

La vera natura dei sensi non è stata ancora intesa. Essa non si ferma ad un semplice e diretto rispecchiamento delle affezioni sensibili, ma da quest’ultimo bisogna trarre (come vedremo) nuovi elementi di “bellezza spirituale”. Dal mondo visibile della forma e del colore occorre dare vita al mondo invisibile della passione e del pensiero: un *pensiero estetico*, che accolga l’orizzonte dei sensi, della passione, del cuore, del sentimento.

Con Rousseau, la ragione classica lascia il posto ad una *ragione sensitiva* (come la definisce, ad esempio, nell’*Émile*), una ragione interrogata e riconfigurata a partire da ciò che essa non poteva abbracciare e definire (le sensazioni, le emozioni, le passioni e tutto l’universo affettivo umano) e che si muterà in una ragione che sente, in un sentimento che pensa. Una *ragione poetica*. Il primato della sensibilità conferisce uno statuto nuovo e più complesso alla nozione di *raison*.

Tutto ciò che non rientra nelle categorie di una ragione astratta non è da Rousseau condannato, piuttosto è valorizzato in nome di un sapere dell’animo e di una genialità del cuore. Siamo di fronte, è bene ribadirlo ancora una volta, ad un sentire e a una ‘ragione del cuore’ che non è ancora l’esplosione romantica dell’istintivismo o di un sentimentalismo *tout court*. La facoltà razionale non viene destituita. Con Rousseau la dimensione sensibile ed emozionale dell’interiorità naturale è, per così dire, “portata a tema”. L’intento è quello di *esprimere il sentire*.

Ciò spiega anche il mutamento di paradigma estetico nel pensiero e nelle opere di Rousseau: *dall'imitazione all'espressione*. Se centrale diventa la questione del sentire, di conseguenza assumerà un'importanza notevole e imprescindibile il *soggetto fruitore*.

A sua volta, l'altro polo dell'esperienza estetica, il *produttore* di un'opera d'arte, di un oggetto estetico, adeguandosi alla centralità del fruitore, dovrà collocarsi in una teoria della creazione artistica differente. Bisognerà cioè tener conto dell'io, della soggettività; o meglio, della *natura sensibile* e dei *meccanismi fisiologici e psicologici, emotivi e affettivi*, che caratterizzano il corpo e l'anima di chi contempla l'opera.

L'artista dovrà rendere l'oggetto artistico espressivo, cioè costruire un'opera in grado di emozionare e colpire l'osservatore. Il senso più profondo di una creazione artistica si dà infatti non solo nell'anima di chi la crea, ma anche (e soprattutto) nell'anima di chi la contempla. È lo *spettatore* che presta alla creazione i suoi molteplici significati.

Nei *Dialogues* il ginevrino spiega il suo significato di *sensibilità*, e lo fa motivando la sua necessità di rendere attiva, relazionale, quindi morale (principio teorico reso esplicito a partire dalle opere redatte verso la fine degli anni '50), una sensibilità puramente organica, opera della natura (che ha ben descritto nei saggi iniziali sulle scienze e le arti e sull'ineguaglianza, e negli scritti sul linguaggio).

Rousseau mette in luce le sue origini sensibili e affettive mostrandone tutte le articolazioni. Successivamente, muovendo da tali presupposti, inscena la messa in atto di tale registro sensibile non soltanto in una declinazione estetica (la più evidente, certo), ma anche in regni che, apparentemente, sembrano lontani da un sapere prettamente estetico.

E così le pagine di Rousseau che realizzano il modello estetico da lui presentato non sono soltanto quelle in cui discute di teatro o delle potenzialità gestuali e passionali dell'attore, ma anche le pagine in cui Emilio percorre le tappe di una educazione sentimentale, scoprendo nella natura i veri modelli del gusto; quelle in cui Julie si fa promotrice di un'estetica del genio naturale, in cui il bello artistico sia espressione e



compimento del bello naturale; o nelle *rêveries* di un Rousseau che vede la sua esperienza estetica come un processo emotivo e immaginativo, e che immerge il suo io, ormai senza tempo e senza spazio, nel teatro della sensibilità diffusa (e con-fusa) nella natura.

Il dialogo tra ragione e passione, nato nelle *Réflexions* di Du Bos, potrebbe così trovare una prosecuzione (se non un compimento) in Rousseau, i cui scritti sono il teatro in cui va in scena “l’alleanza profonda del potere della riflessione e dello slancio inflessibile delle passioni”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Y. Belaval, *Rationalisme sceptique et dogmatisme du sentiment chez J. -J. Rousseau*, in “Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau”, A. Jullien Éditeur, Genève 1974, tome XXXVIII, p. 15.

“A questo serve oggi elogiare l’Illuminismo: perché accanto alla volontà di sapere, alla forza simbolica di una rappresentazione ‘teatrale’, capace di porre a distanza le cose, guardandone in profondità il nucleo sia cognitivo sia espressivo, venga messa in campo la forza di un’ironia che fa comprendere il significato razionale, biologico e metafisico dell’immaginazione e del pensiero, di tutti quegli ambiti che permettono di percepire il cambiamento, di avere *esperienza della vita: un’esperienza sensibile, concreta, estetica, capace di seguire il variare e il mutare del mondo della vita*”.

E. Franzini, *Elogio dell’Illuminismo*

## CAPITOLO PRIMO

### ***Le Réflexions critiques sur la poésie et la peinture***

**di Jean – Baptiste Du Bos**

J'ose entreprendre d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux [...]. C'est rendre un service important à deux Arts que l'on compte parmi les plus beaux ornemens des societez polies, que d'*examiner en Philosophe* comment il arrive que leurs productions fassent tant d'effet sur les hommes<sup>9</sup>.

#### **1.1 Jean-Baptiste Du Bos e la *Querelle des Anciens et des Modernes***

Le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos, che Marc Fumaroli ha definito “la prima «estetica generale» che sia stata scritta dopo l'*Institutio oratoria* di Quintiliano”<sup>10</sup>, è un'opera imprescindibile per chiunque voglia indagare le questioni fondative dell'estetica.

---

<sup>9</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Préface de Dominique Désirat, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1993, p. 1 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, traduzione di M. Bellini, Aesthetica, Palermo 2005, p. 37).

<sup>10</sup> M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, traduzioni di C. Cillario e M. Scotti, Adelphi, Milano 2005, p. 203 (saggio pubblicato originariamente, col titolo di *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de M. Fumaroli de l'Académie française, suivi d'une postface de J.-R. Armogathe, Directeur d'études à l'École pratique des hautes études, Édition établie et annotée par A.-M. Lecoq, Ingénieur de recherches au Collège de France, Gallimard, Paris 2001, p. 212).

Per molto tempo trascurata<sup>11</sup>, negli ultimi tempi l'opera dell'Abate è stata attentamente riletta e considerata "una vera e propria «enciclopedia» della nascita problematica dell'estetica moderna"<sup>12</sup>. Nelle *Réflexions*, infatti, sono presenti "tutti i temi connettivi della futura estetica disciplinare: la logica delle passioni, le dinamiche dell'artificiale, il genio artistico, il sentimento e il giudizio estetico..."<sup>13</sup>.

Secondo Wladyslaw Tatarkiewicz, Du Bos va annoverato tra gli autori che hanno dato vita al ricco e problematico orizzonte dell'estetica. È possibile ricavare tale giudizio da una premessa teorica dello studioso polacco, il quale sostiene che "l'interesse dello storico dell'estetica è volto soprattutto all'origine e allo sviluppo delle idee intorno al bello e all'arte, al formarsi delle teorie sul bello, sull'arte, sulla creazione e sull'esperienza artistica. Il suo scopo è di stabilire dove, quando, in quali circostanze, e attraverso quali uomini queste idee e queste teorie sono sorte"<sup>14</sup>. È alla luce di tale indicazione programmatica che le *Réflexions* di Du Bos

---

<sup>11</sup> Sui motivi della 'dimenticanza' di Du Bos, e sulla insufficienza dei parametri classificatori della storiografia tradizionale, cfr. l'articolo di L. Russo, *Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint-Supplementa, Palermo 2005, pp. 213-222.

<sup>12</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., p. 7.

<sup>13</sup> L. Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, nel volume *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, a cura di P. Giordanetti, G. Gori e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2008, p. 270.

<sup>14</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'Estetica*, a cura di G. Cavaglià, 3 voll., Einaudi, Torino 1979, vol. I, *L'estetica antica*, pp. 12-13 (il corsivo è mio). La *Storia dell'estetica* (che si interrompe all'anno 1700) viene dallo studioso polacco portata a "completamento e conclusione" nella sua *Storia di sei idee*, "libro che torna sullo stesso argomento, ma concependolo in maniera diversa: come storia dei problemi, delle idee, delle teorie estetiche" (W. Tatarkiewicz, Premessa a *Storia di sei idee. L'arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, presentazione e cura di K. Jaworska, traduzione di O. Burba e K. Jaworska, consulenza scientifica e postfazione di L. Russo, Aesthetica edizioni, Palermo 2006, p. 29).

possono rappresentare uno dei luoghi privilegiati per delineare la genesi e i primi sviluppi di idee estetiche quali il genio, il gusto, il sentimento.

Per avvicinare i contenuti dell'opera dubosiana, ma anche per evidenziarne il significato e la notevole portata, è necessario profilare le *Réflexions* rispetto a ciò che le precede e a ciò che le segue. Bisogna considerare, cioè, il retroterra culturale che le vede sorgere, e segnalare l'accoglienza e gli effetti che ebbero sui primi lettori.

In questo primo capitolo, quindi, si darà conto di un duplice orientamento. Innanzitutto, si tenterà chiarire la posizione di Du Bos sulla *Querelle des Anciens et des Modernes*, all'interno della quale egli è "un importante spartiacque"<sup>15</sup>. Successivamente, si darà un *tableau* della ricezione dell'opera, al fine di cogliere ed evidenziare le interpretazioni che di essa diedero alcuni letterati e filosofi del tempo.

La *Querelle des Ancien set des Modernes* è il "nucleo di pensiero più importante"<sup>16</sup> delle *Réflexions* dubosiane, "il sottofondo polemico attorno a cui, per successive stratificazioni, si è sviluppata la parte più importante del suo pensiero"<sup>17</sup>. È necessario, perciò, chiarire preliminarmente la posta in gioco di tale disputa e, solo dopo, dar conto della "nuova soluzione della *Querelle*"<sup>18</sup> avanzata da Du Bos.

La disputa letteraria nasce nella Francia<sup>19</sup> della seconda metà del Seicento, tra i sostenitori della lingua e della letteratura classica e i sostenitori della lingua e della letteratura moderna. Essa si sposta però

---

<sup>15</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 8.

<sup>16</sup> E. Fubini, *Introduzione* a J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Guerini, Milano 1990, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, Giappichelli, Torino 1965, p. 127.

<sup>19</sup> "È giusto sottolineare che solo in Francia la '*querelle* tra antichi e moderni' raggiunge vertici di vera e propria consapevolezza teorica, divenendo una 'palestra' da cui nasce l'estetica in quanto disciplina" (P. D'Angelo-E. Franzini-G. Scaramuzza, *Introduzione* a P. D'Angelo-E. Franzini-G. Scaramuzza, *Estetica*, a cura di E. Franzini e A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 14).

rapidamente su più ampie questioni filosofiche ed estetiche (consentirà infatti “un definitivo superamento dei paradigmi classicisti”<sup>20</sup>).

Accanto a Boileau, il più autorevole sostenitore degli Antichi, si schierarono (per citarne alcuni) Racine, Arnauld, La Bruyère, Fleury, J. de La Fontaine. Tra i Moderni, invece, intervennero Desmarets de Saint-Sorlin, Ch. Perrault, Benserade, Charpentier, Fontenelle. La polemica si riaffacciò, all’inizio del Settecento, tra M.me Dacier e H. de la Motte (con la cosiddetta ‘disputa su Omero’).

La *Querelle* ebbe inizio il 27 gennaio 1687, quando Charles Perrault legge dinanzi all’Accademia francese il suo poema *Le Siècle de Louis le Grand*, aspra polemica nei confronti della presunta superiorità degli Antichi, nonché del classicismo e dei suoi parametri valutativi: “La bella Antichità fu sempre venerabile, / Ma non ho mai creduto che fosse adorabile. / Vedo gli Antichi senza piegare le ginocchia, / Essi sono grandi, è vero, ma uomini come noi. / Si può paragonare, senza timore di essere ingiusti, / il secolo di Luigi al secolo di Augusto”<sup>21</sup>.

Perrault intende “togliere il velo specioso (*ôter le voile spécieux*) / che la prevenzione ci mette davanti agli occhi”<sup>22</sup>, impedendoci di vedere che ciò che ci viene presentato come grande e nobile lo è soltanto in apparenza. Solo così si eviterà di “applaudire a mille errori grossolani”<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 2002, p. 22. Migliorini sostiene che “bisogna ricordare che la *Querelle* equivale ad una presa di coscienza di una crisi nella cultura francese, una crisi profonda che scuoteva l’edificio che aveva costruito il grande secolo, le sue certezze, l’autorità dei classici, la credenza nella bontà dell’imitazione dei modelli, i principi di valutazione” (E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, in “Atti e memorie dell’Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria”, vol. XXVII, Olschki, Firenze 1962, p. 16).

<sup>21</sup> C. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, cit., p. 257.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

e potremo “servirci qualche volta dei nostri lumi (*de nos propres lumières*)”<sup>24</sup>.

Le tesi esposte nell’ode verranno ulteriormente sviluppate nei *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1692), in cui Perrault affermerà con maggior vigore il primato dei Moderni: “Pretendo, per il nostro secolo, il vantaggio di esser venuto per ultimo, e di aver approfittato degli esempi buoni e malvagi dei secoli precedenti, che l’hanno reso più sapiente, più civile (*poli*) e più delicato di tutti”<sup>25</sup>. Le opere dei Moderni oratori, ad esempio, hanno imitato gli Antichi in ciò che essi avevano di buono, ma hanno avuto la “fortuna di poter scegliere (*le bonheur de pouvoir choisir*)”<sup>26</sup> di non imitarli “in ciò che essi hanno avuto di malvagio o di mediocre”<sup>27</sup>. Per questo, esse sono “più belle, più forti e più eloquenti”<sup>28</sup>. L’arte, quindi, possiede regole che sono contingenti, non eterne<sup>29</sup>, perché il modello antico non può essere un assoluto valido sempre.

Sviluppando gli argomenti di Perrault, Fontenelle (nel 1683, nel *Dialogue des morts*, ripreso nella *Digression sur les Anciens et les Modernes* del 1688) sostenne la tesi (condivisa da tutti i Moderni) dell’immutabilità della natura: poiché la natura è sempre identica a se stessa, è vano chiedersi se i suoi prodotti antichi siano superiori o inferiori a quelli moderni (la correlazione tra arte e natura era una delle tesi più care al

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> C. Perrault, *Parallèles des Ancien set des Modernes*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, cit., p. 367.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Nel corso della *Querelle*, la posizione dell’ ‘Antico’ Boileau “sembra trovare analogie con quella del nemico Perrault: in definitiva, entrambi vogliono scorgere nella regola artistica quella forza soggettiva capace di controllare le passioni, riconducendole a una dimensione oggettiva e formale. La differenza, rilevante certo, ma non ontologica, si pone piuttosto nel considerare queste regole ‘eterne’ o contingenti: ma per entrambi l’arte è fondata sulla supremazia della regola rispetto alla fantasia” (E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 10).

classicismo e agli stessi sostenitori degli Antichi). Si dice che gli Antichi siano “la fonte del buon gusto, della ragione e dei lumi (*lumières*) destinati a rischiarare (*éclairer*) tutti gli altri uomini”<sup>30</sup>. Ma “la fisica non è d’accordo con tutte queste belle frasi. La Natura ha tra le mani una certa pasta che è sempre la stessa, che torna e ritorna in mille maniere”<sup>31</sup>. Essa è retta da “leggi immutabili che non cambiano con il tempo storico e il variare dei costumi umani”<sup>32</sup>.

La natura umana permane sempre uguale. A modificarsi e differenziarsi nel tempo sono le opere. Perciò i Moderni, se pure privati dell’originalità assoluta degli Antichi (che sono, semplicemente, venuti prima), possono essere favoriti da un duplice vantaggio sul piano della contingenza storica: da un lato, perché la ragione può servirsi positivamente delle opere già esistenti; dall’altro perché, esaminandole, la ragione può evitare di ripeterne gli errori accrescendo il proprio sapere. “Non vi può quindi essere superiorità di statura né di genio da parte degli Antichi (...). Il sapere umano si accumula e si accresce di secolo in secolo”<sup>33</sup>.

Se, quindi, “si considera l’arte sul piano della complessità storica, è evidente che anche per le arti è possibile parlare di progresso”<sup>34</sup>. Se si guarda invece al “lato «soggettivo» delle arti, alla loro capacità di suscitare sentimenti «naturali», non solo non avrà senso porre differenze, ma sarà difficile anche negare un valore particolare a opere che da svariati secoli suscitano un piacere naturale”<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, cit., pp. 296-297.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 186 (p. 192).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> E. Franzini, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 24.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



Gli Antichi (soprattutto i più radicali) sostenevano invece l'impossibilità di «inventare», in arte, opere pari alla grandezza e alla 'razionalità dello stile' dei modelli antichi. Nel suo *Discours sur les Anciens* (1687), e in polemica con Perrault, Longepierre scrive che bisogna "guardare agli Antichi come ad una fonte di luce", perché essi soltanto sono "la regola del buon gusto e l'asilo della retta ragione e del *bon esprit*"<sup>36</sup>. Ai Moderni, quindi, non restava che riprendere il già fatto. Essi sono "nani appollaiati sulle spalle dei giganti, secondo il detto attribuito a Bernardo di Chartres e riferito al XII secolo da Giovanni di Salisbury"<sup>37</sup>.

Secondo i sostenitori del primato degli Antichi, l'arte possiede delle leggi prestabilite che hanno valore di autorità e che devono imporsi sia nella creazione che nel giudizio di un'opera. E la ragione<sup>38</sup> soltanto può giudicare della conformità di un'opera a tali leggi e regole. Boileau (che dimostra di apprezzare il regolismo cartesiano) intende così "creare una continuità tra il passato e il presente: solo attraverso l'esercizio letterario

---

<sup>36</sup> Longepierre, *Discours sur les Anciens*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, cit., p. 282.

<sup>37</sup> M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 30 (p. 21).

<sup>38</sup> Come spiega opportunamente Fubini, gli Antichi e i Moderni "si fondano su una medesima filosofia: il razionalismo è la comune matrice di entrambi, anche se interpretato in modo diverso (...). Razionalismo significa fiducia nella ragione come organo privilegiato della conoscenza umana, supremo ed inappellabile giudice in ogni circostanza della vita, in ogni campo dell'operare umano. Affidarsi alla ragione significa non lasciarsi sviare da giudizi frettolosi, non abbandonarsi ai propri impulsi, scartando rigorosamente emozioni, passioni, sentimenti che ci allontanerebbero da una visione obiettiva della verità.

Ragione può però significare anche buon senso, fiducia nella tradizione, saggezza, senso del reale etc..., cioè un complesso atteggiamento, difficilmente definibile in termini rigorosi, ma che ha costituito il fondamento di un gusto, di un'epoca e di una cultura. Il cartesianismo ha dato luogo così a due diversi atteggiamenti ben individuabili per lo meno nel campo della letteratura e dell'estetica. Boileau e Perrault sono entrambi cartesiani anche se rappresentano due correnti divergenti nella cultura francese (E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., pp. 9-10).

della memoria è possibile legittimare il presente e la sua arte (...). La garanzia di tale continuità assiologica sono proprio le regole”<sup>39</sup>.

L’esistenza di tali regole trova la sua ragion d’essere nelle tesi di fondo del classicismo, il quale attribuisce un valore esemplare ai modelli di arte dell’antichità classica. Quest’ultima è una sorta di ideale di perfezione che il classicismo intende conservare, adeguando al ‘classico’ le nuove creazioni. L’arte antica è un momento privilegiato della cultura. È possibile (e necessario) riproporla come paradigma, nel presente, in quanto solo essa è portatrice degli unici valori stilistici validi.

Il classicismo (che accoglie anche tendenze razionalistiche di ispirazione cartesiana) ha un carattere fortemente normativo in quanto ritiene possibile, sulla base di una rigida trattatistica, enunciare una serie di ‘canoni’ attenendosi ai quali si potrà raggiungere la perfezione propria degli Antichi. Boileau ha offerto la migliore teorizzazione della regolistica classica nella sua *Art poétique* (1674). Quest’opera, che sembra “elevare finalmente l’estetica al grado di una vera scienza”<sup>40</sup>, fa di lui il più importante rappresentante dell’estetica classica del Seicento francese.

Boileau delinea, per ogni genere poetico (tragedia, commedia, elegia, epopea, satira, epigramma), le leggi formali che bisogna rispettare per la loro creazione. Esse sono pure norme oggettive (“regole prescritte”<sup>41</sup>) che l’artista non può inventare; egli deve piuttosto “condursi laddove la ragione lo guida”<sup>42</sup>.

L’opera poetica deve possedere verità e perfezione oggettiva, emanciparsi “dalle energie meramente soggettive”<sup>43</sup>. Non deve “fermarsi al lato esteriore delle cose, all’impressione che esse fanno sui nostri sensi

---

<sup>39</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 9.

<sup>40</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell’Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 386.

<sup>41</sup> N. Boileau, *L’Art poétique*, in *Œuvres complètes de Boileau*, Édition de Ch. Lahure, L. Hachette, Paris 1857, p. 197.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>43</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell’Illuminismo*, cit., p. 392.

e sui nostri sentimenti”<sup>44</sup>. Per far questo, ogni componimento poetico deve “piegarsi al giogo della ragione”<sup>45</sup>, la quale “obbliga (*engage*) il poeta alle sue regole”<sup>46</sup>.

L’insieme di queste norme oggettive che regola la creazione di un’opera costituisce l’ “esatta ragione (*exacte raison*)”<sup>47</sup>. Essa è quindi immutabile, e si compone di regole universali e fuori dal tempo. Sulla base di tali presupposti, Boileau invitava ad “amare la ragione, e sempre i vostri scritti / prendano da essa sola il loro lustro e il loro valore”<sup>48</sup>.

Come ben spiega Maria Teresa Marcialis, “gli Antichi rappresentano la realizzazione di una Ragione che non è suscettibile di ulteriori perfezionamenti e non si arricchisce dall’apporto dell’esperienza, ma si presenta già perfettamente compiuta. Sul piano estetico, questa «razionalità» degli Antichi garantiva la compiuta validità delle loro opere”<sup>49</sup> che, per la loro intrinseca perfezione, andavano semplicemente imitate dai Moderni.

In *The Battle of the Books* (1697, pubblicata nel 1704), Swift aveva raffigurato la disputa tra Antichi e Moderni ricorrendo metaforicamente al contrasto tra api e ragni. Egli immagina che la battaglia prenda origine dalla richiesta dei Moderni che gli Antichi abbandonino la più alta delle due cime di Parnaso da essi fin allora occupata. Prima del conflitto nasce però una controversia tra un ragno, che vive in un angolo della libreria, e un’ape che è rimasta impigliata nella sua tela.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> N. Boileau, *L’Art poétique*, cit., p. 175.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 188. Cfr. anche, a tal proposito, E. Cassirer, *La filosofia dell’Illuminismo*, cit., p. 392 e sgg.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>49</sup> M. T. Marcialis, Introduzione a *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di M. T. Marcialis, Principato Editore, Milano 1970, p. 15.

Esopo “rompe il silenzio”<sup>50</sup>, e decide di “applicare i loro ragionamenti alla nostra disputa, e di confrontare i lavori e le produzioni dei componenti del nostro partito e di quelli del partito contrario. Seguendo il metodo giudizioso dell’ape, la nostra arringa è fatta”<sup>51</sup>.

Alla maniera del ragno, che “trae dal proprio corpo tutto quanto è necessario alla sua sussistenza”<sup>52</sup>, i Moderni ritengono che ogni creazione artistica sia ‘tratta unicamente da se stessi’, e che nasca, narcisisticamente, dalla propria inventiva. Sono privi di memoria storica, perché pensano di non dover legare le loro opere a nessun antico retaggio. Essi negano così ogni tradizione e ogni legame col passato. Tali opere, però, commenta Esopo, seppur dotate “di arte e di metodo”<sup>53</sup>, rischiano di essere soltanto “tele di ragno (...), chimere estratte dal vostro cervello moderno”<sup>54</sup>.

Di contro al solipsismo ‘moderno’ del ragno, l’ape degli Antichi è contenta di ‘fabbricare’ le sue produzioni attraverso il “lavoro, ricerche e faticosi viaggi in tutta l’estensione della natura”<sup>55</sup>. Ciò le permette di “riempire il proprio alveare di miele e di cera, donando al genere umano ciò che vi è di migliore e di più nobile, la dolcezza e la luce”<sup>56</sup>. Fuor di metafora, una produzione letteraria non scaturisce unicamente da se stessi, come fosse la tela di un ragno, ma essa è veramente tale se nasce dal confronto ‘produttivo’ con le opere del passato. Queste ultime sono, per il poeta, come campi fioriti da cui ottenere, per le proprie invenzioni, correttezza nello stile (la luce, attraverso la cera) e la bellezza nei contenuti (la dolcezza del miele).

---

<sup>50</sup> J. Swift, *Bataille entre les livres anciens et modernes*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, cit., p. 425.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 425-426.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

Riprendendo l'immagine di Swift, Fumaroli afferma che "il ragno individualista dei Moderni crede di dover tutto al proprio patrimonio, e si affida all'«oggettività del caso» e a una «mano invisibile» affinché la sua «creazione» autofaga incontri la simpatia o le affinità di un'altra «isola», nell'arcipelago «culturale» degli individui beckettiani, senza memoria né dimore condivise"<sup>57</sup>.

L'ape degli Antichi, invece, "riconosce e presuppone nella sua attività il fatto che il linguaggio sia preesistente al poeta, e che l'invenzione poetica non sia una «creazione», ma un «trovare» e un «ritrovare», che ha per merito principale il rinnovo dei luoghi di una eterna dimora comune"<sup>58</sup>.

Tale dimora comune, che è il regno delle regole oggettive e universali, non impedisce però agli Antichi di considerare notevolmente anche il *piano del sentire*. "La teoria del classicismo, per quanto sia contraria a poggiare l'arte sulla fantasia, non fu affatto cieca di fronte alla particolarità di questa, né insensibile al suo fascino e alle sue attrattive"<sup>59</sup>. Questo, per due ordini di motivi, tra di loro strettamente legati.

Innanzitutto, nella creazione di un'opera, l' 'Antico' sa che "non è meno importante piacere (*plaire*) che soddisfare le regole"<sup>60</sup>. L'arte poetica non ha a che fare unicamente con la tecnica o la logica: proprio l'*Art poétique* di Boileau, roccaforte del classicismo, lo testimonia pienamente. Nel I canto l'autore parla, per esempio, del talento innato ("l'influenza segreta del Cielo"<sup>61</sup>), senza il quale la scrittura poetica

---

<sup>57</sup> M. Fumaroli, *Genealogia di un terrore*, in M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 14.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, cit., p. 391.

<sup>60</sup> A. Lombard, *La Querelle des Anciens et des Modernes. L'Abbé Du Bos*, in "Recueil des travaux publiés par la faculté des lettres de l'Académie de Neuchâtel", n° 4, Attinger Frères, Neuchâtel (opera riprodotta nell'edizione Slatkine Reprints, Genève 1969), p. 7.

<sup>61</sup> N. Boileau, *L'Art poétique*, cit., p. 174.

sarebbe impossibile. Questo ‘dono’, però, aggiunge Boileau, ha bisogno del rispetto delle regole<sup>62</sup>.

Nel III canto, poi, Boileau afferma che esistono capolavori eterni che, per la loro carica emozionale, suscitano la meraviglia dello spettatore o del lettore. Per questo motivo, “il segreto è innanzitutto di piacere (*plaire*) e di commuovere (*toucher*) /, inventare delle molle che possano coinvolgermi (*m’attacher*)”<sup>63</sup>. Solo così l’opera potrà “interessarmi (*m’intéresser*)”<sup>64</sup> e “piacere nel tempo (*longtemps plaire*)”<sup>65</sup>.

Poiché le opere del passato hanno ancora oggi il potere di commuovere e suscitare interesse, la superiorità degli Antichi viene stabilita, nella *Querelle*, proprio in base al “piacere metastorico”<sup>66</sup> che essi sanno suscitare: ancora oggi le loro opere sono apprezzate perché creano nei lettori sentimenti piacevoli. Ma, come nota giustamente Marcialis, “mentre le tesi dei Moderni si fondano su precise argomentazioni, l’affermazione della superiorità degli Antichi sembra piuttosto un atto di

---

<sup>62</sup> Boileau parafrasa alcuni versi di Orazio (*Ars poetica*, vv. 408-411): “Ci si è chiesto se un carme divenga degno di lode / per natura o per arte. Io non vedo a che possa lo studio / senza il fuoco del cuore o il pathos senza lo studio, perché l’uno / richiede il concorso dell’altro cospirando in amichevole unione” (Orazio, *Epistole e Ars poetica*, traduzione e cura di Ugo Dotti, Testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 2008, p. 185). Questa è anche la posizione di Aristotele, cfr. *Poetica*, 17, 1455a 30 sgg: “Sono più credibili coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all’ira chi è adirato. Perciò la poetica è arte propria di un versatile o addirittura di un esaltato, perché di questi gli uni sono malleabili, gli altri portati a uscire da sé” (Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, testo greco a fronte, Rizzoli, Milano 2006, p. 177).

<sup>63</sup> N. Boileau, *L’Art poétique*, cit., p. 185

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 191

<sup>65</sup> *Ibidem*. “Il padre del classicismo francese Boileau, nella sua *Art poétique*, è consapevole della necessità della passione e del sentimento nella poesia ma è sempre attento a trovare loro una regolamentazione attraverso un ‘buon senso normativo’, che altro non è se non l’applicazione di quel senso comune metodologico auspicato da Cartesio all’avvio del suo *Discorso*” (E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 69).

<sup>66</sup> E. Franzini, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 23.

fede sostenibile solo a livello empirico e non sulla base di motivi rigorosamente razionali”<sup>67</sup>. L’argomento del consenso universale poteva risultare alquanto debole, poiché il ricorso al *sentimento* suscitato dalle opere degli Antichi non trovava ancora riscontro in una teoria che lo spiegasse come autonoma facoltà di giudizio<sup>68</sup>.

Nel contrasto tra rispetto delle regole e libertà dell’artista si manifesta l’*anima duplex* del classicismo. In esso, infatti, si avverte l’esigenza di ricercare una nuova sintesi (o, almeno, un nuovo punto di equilibrio) tra il razionalismo della regola e le istanze del sentimento. Il nesso *ragione-sentimento* necessita di un nuovo approccio problematico, in cui ciascun termine in gioco non tenda ad escludere l’altro, ma si definisca e si specifichi nel rapporto con l’altro.

Tale *duplicità* che anima il classicismo tuttavia non può essere definita vera e propria contraddizione: come nota Lombard, “essa esiste ma non è stata ancora formulata nettamente perché non si è ancora sentito il bisogno di opporre, l’una all’altra, due maniere di giudicare”<sup>69</sup>. Sarà Du Bos ad offrire ai partigiani degli Antichi “un solida teoria da opporre a quella della ragione”<sup>70</sup>, giungendo ad una “nuova visione del classicismo fecondata dalla nuova filosofia empiristica di ispirazione lockiana”<sup>71</sup>.

Nelle sue pagine prenderà vita il conflitto (fino a quel momento, tacito e sotterraneo) tra ragione e sentimento, da cui Du Bos muove per tentare di essi una nuova mediazione dialogica. Il sentimento sarà un «sesto

---

<sup>67</sup> M. T. Marcialis, Introduzione a *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, cit., p. 15.

<sup>68</sup> “Il ricorso al «sentire» non costituiva il riconoscimento di una facoltà autonoma di giudizio estetico, che è prerogativa della ragione, ma solo una sorta di espediente per rispondere alle obiezioni dei Moderni” (*ibid.*, p. 17).

<sup>69</sup> A. Lombard, *La Querelle des Anciens et des Modernes*. L’Abbé Du Bos, cit., p. 9. Lombard aggiunge che gli appelli degli Antichi al sentimento sono “esitanti e timidi, perché per essi, come per i loro contemporanei, il gusto non è che una risultante delle facoltà dello spirito o, comunque, una semplice operazione dell’intelligenza” (*ibid.*, p. 27).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>71</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo*. Saggio sul Dubos, cit., p. 16.

senso», un principio conoscitivo, ma indipendente dalla ragione e dai suoi astratti paradigmi. Come scrive Cassirer, “con questa intuizione si rinuncia alla fissità dello schema classicistico. Si esige una teoria che aderisca alla varietà e alla mobilità dei fenomeni estetici”<sup>72</sup>.

Si può perciò affermare, con Fubini, che Du Bos è riuscito a “liberare e a mettere in piena luce certe esigenze già presenti nel classicismo di Boileau, quali il valore del sentimento, del genio, dell’ispirazione, ma che non riuscivano a giustificarsi nell’ambito del razionalismo, e rimanevano allo stadio di timide affermazioni prive di una loro interna giustificazione”<sup>73</sup>.

## 1.2 Un “ancien d’esprit tout moderne”<sup>74</sup>

Al centro della *Querelle* si poneva essenzialmente l’antitesi tra ragione e sentimento, tra regola e immaginazione, tra pensiero e passione, tra verità astratta e sensibilità. Per questo motivo, nota opportunamente Franzini, “il tema della ‘Querelle’ non è soltanto un orizzonte poetico o retorico [...], bensì qualcosa che ‘parla’ al di fuori dell’epoca storica in cui è nata, e che parla perché si riferisce al destino della nostra stessa identità (che è sempre un problema di sensibilità e sentimento, prima ancora che di ragione: è dunque un problema che non ha con l’estetica un incontro occasionale, ma è costitutivo della nostra stessa esteticità)”<sup>75</sup>.

La questione del giudizio sulle produzioni artistiche del passato, confrontate con la nuova letteratura, chiama in causa il *rapporto tra esperienza e ragione, tra sensibilità e giudizio*. Du Bos aveva compreso che interrogarsi sul valore delle opere degli Antichi non significasse soltanto

---

<sup>72</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, cit., p. 407.

<sup>73</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 16.

<sup>74</sup> R. Pomeau, *L'âge classique 3: 1680-1720*, in *Littérature française. Collection dirigée par Claude Pichois*, 16 voll., Arthaud, Paris 1970-1978, vol. VIII (1971), p. 84.

<sup>75</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 8.



prendere posizione rispetto alla presunta o reale superiorità del passato. Lo sguardo che giudica retrospettivamente un componimento o un quadro antico è radicato nel presente, in uno specifico atteggiamento nei confronti del fenomeno artistico.

Perciò, all'interno della disputa, la prospettiva 'antica' o 'moderna' muove sempre da una ben precisa modalità di approccio all'arte e ai suoi prodotti, che va portata alla luce e discussa. Du Bos (che "si trovava a proprio agio tanto nell'universo degli Antichi quanto in quello dei Moderni"<sup>76</sup>) coglie, in tal modo, i presupposti teorici di entrambe le posizioni. Inoltre, s'interroga sulle condizioni che danno luogo alla fruizione artistica, e si chiede quali meccanismi soggettivi (quali facoltà della mente, o quali componenti sensibili) siano in essa coinvolti.

Du Bos sottopone la dinamica artistica ad un'attenta analisi nella sua "mirabile meditazione sul sentimento della poesia e delle arti"<sup>77</sup> che sono le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. In quest'opera "si confrontano sia le api sia i ragni (...) per comprendere come l'arte, quando si confronta con i temi del classico, dello stile, della sensibilità e della ragione, è luogo di incontro tra l'aracnofilia e l'industriosità delle api"<sup>78</sup>.

Tutta l'estetica di Du Bos, infatti, "nasce dalla rimeditazione della *Querelle*, anche se nei risultati va ben oltre"<sup>79</sup>. In particolare, l'Abate dedica le sezioni finali (a partire dalla XXII) della Parte seconda dell'opera ai temi principali della disputa, muovendo dalla "prova alla quale, al giorno, d'oggi, i nostri critici sottopongono i poemi e le altre opere"<sup>80</sup>, e a cui "nessuno mai li sottopose"<sup>81</sup>. Le parole di Du Bos richiamano immediatamente la cornice teorica della *Querelle*, e il giudizio

---

<sup>76</sup> M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 204 (p. 212).

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 19.

<sup>79</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 15.

<sup>80</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 318 (p. 334).

<sup>81</sup> *Ibidem*.

che i Moderni proponevano rispetto agli autori dell'antichità. "Li analizzano", continua l'Abate, "secondo il *metodo dei geometri*, così adatto a scoprire gli *errori* sfuggiti ai censori precedenti. Le armi degli antichi critici non erano così affilate come quelle dei nostri"<sup>82</sup>.

Quest'affermazione, breve ma ricca di significati, permette di fare più di una considerazione, e di indovinare il punto di vista di Du Bos. In essa, vediamo innanzitutto profilarsi la prospettiva da cui muove la critica dei Moderni, i quali tendono a ravvisare nelle opere degli Antichi '*erreurs grossières*' (come già voleva Perrault). Il che rende le opere dell'antichità né migliori né più perfette. Le scienze, come le arti, progrediscono nel tempo, perciò oggi possiedono un maggior grado di perfezione.

In risposta a queste posizioni, Du Bos ha "stabilito che il genio antico era uno stimolo insostituibile per l'inventiva moderna, e che la via dell'Antichità era indispensabile per spronare e illuminare il giudizio di gusto"<sup>83</sup>. Secondo Du Bos, i Moderni sono senza dubbio più sapienti degli Antichi e "il nostro secolo può essere più dotto dei secoli illustri che l'hanno preceduto"<sup>84</sup>. Anche se si potrebbe dimostrare che le invenzioni e le scoperte originali del nostro secolo "sono dovute solo al caso, e noi ne abbiamo tratto vantaggio solo in qualità di ultimi arrivati"<sup>85</sup>.

L'Abate nega, perciò, che le menti possano oggi avere più acume o precisione di allora: "Come gli uomini più dotti non sempre sono quelli che hanno maggior discernimento, allo stesso modo il secolo più erudito non sempre è quello più sensato"<sup>86</sup>. I Moderni superano gli Antichi sul

---

<sup>82</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio. Oggetto di discussione è "il ruolo della *critica*, ovvero della 'ricezione' dei classici" (E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 12).

<sup>83</sup> M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 204 (p. 213).

<sup>84</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 318 (p. 335).

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 320 (p. 336).

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 318 (p. 335).

versante della *raison spéculative*<sup>87</sup>, ma sono certamente inferiori nella *raison pratique*<sup>88</sup>, cioè nella condotta dell'esperienza. Ciò significa che i progressi accumulati nelle conoscenze naturali possono anche segnare la loro superiorità; il *gusto*, il *sentimento estetico*, invece, si raffina soltanto con l'esperienza, che Du Bos vede assolutamente trascurata. Infatti afferma: "I ragionamenti speculativi sono preferiti alla pratica. Sottovalutiamo l'esperienza, il miglior maestro che il genere umano possieda"<sup>89</sup>.

Il richiamo di Du Bos all'esperienza è fondamentale, poiché con essa egli intende rimettere in primo piano le *componenti sensibili ed emozionali* nel giudizio sulle opere d'arte. Egli nega la possibilità che, nelle arti, possa darsi un progresso di tipo meramente meccanico, eliminando "quella riduzione di poesia a tecnica e a filosofia che aveva reso possibile l'applicazione indiscriminata del progresso a tutte le produzioni umane"<sup>90</sup>. I Moderni consideravano le arti alla stregua delle scienze e delle tecniche. Come queste ultime, l'arte si compone unicamente di regole e precetti che, nel tempo, vanno sempre più perfezionandosi, permettendo così all'arte di progredire.

Du Bos polemizza nei confronti di tale approccio teorico, che riduce l'arte a mera tecnica, priva di qualsiasi risvolto soggettivo. Le tecniche artistiche sempre più avanzate non sono sempre garanzia di un'arte che

---

<sup>87</sup> L'Abate giudica negativamente l'eccesso di ragionamenti astratti, così come la predilezione della teoria a scapito della pratica, da cui consegue una sorta di depravazione della nostra facoltà di giudizio. Il rischio è quello di attraversare una nuova fase di barbarie che, paradossalmente, non deriva dalla mancanza di conoscenze, ma dalla loro eccessiva moltiplicazione. Il passo è assai eloquente: "Lo spirito filosofico, che rende gli uomini così ragionevoli e, per così dire, *così coerenti*, produrrà presto in gran parte dell'Europa ciò che fecero un tempo i Goti e i Vandali, supposto che continui a fare gli stessi progressi fatti da settant'anni" (*ibid.*, p. 319 [p. 335]).

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 319 (p. 335).

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> M. T. Marcialis, Introduzione a *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, cit., p. 17.

può essere giudicata superiore. Nessuno, ad esempio, “dopo aver visto l’espressione delle figure del Gruppo del Laocoonte”<sup>91</sup>, può contestare che “gli antichi abbiano primeggiato nell’arte che sa dare un’anima al marmo e al bronzo e che può prestare la parola ai colori”<sup>92</sup>.

Du Bos intende perciò fondare su nuovi presupposti la teoria degli Antichi sul consenso universale. L’arte parla al cuore, più che alla ragione, e “gli uomini, di ogni tempo e in ogni luogo, hanno tutti lo stesso cuore”<sup>93</sup>. Come nota Franzini, per Du Bos “il classico può diventare moderno perché si individua la sua autentica ‘modernità’ non in nuove regole che devono soppiantare le vecchie, ma nelle costanti estetico-sensibili-sentimentali che accompagnano l’autentica classicità”<sup>94</sup>.

Le opere dell’Antichità hanno suscitato, in ogni tempo, commozione perché basate sul sentimento, che deve essere anche il fondamento per un loro giudizio:

“Si dovrebbe tener conto del consenso dei secoli e delle nazioni per provare l’eccellenza di un poema e per sostenere che sarà sempre ammirato (...). La fama di un poema si fonda sul piacere (*plaisir*) suscitato in chi lo legge e per mezzo del sentimento (*sentiment*). Così, dato che l’opinione che questo poema sia un’opera eccellente può radicarsi e diffondersi solo grazie alla convinzione di chi per esperienza lo reputa tale, si può addurre, come prova, la sua durata nel tempo, che dimostra che tale opinione è fondata sulla verità”<sup>95</sup>.

*Plaisir* e *sentiment* sono due termini-chiave all’interno della teoria dubosiana, poiché rimandano all’impostazione di fondo delle *Réflexions*. Impostazione fortemente *soggettiva*, che pone l’accento sulla struttura

---

<sup>91</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 121 (p. 155).

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 331 (p. 346).

<sup>94</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 13.

<sup>95</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 331 (p. 346).

sentimentale dell'uomo, e che non intende indagare il fenomeno artistico da un punto di vista astrattamente teorico. Per Du Bos il discorso sull'arte diventa un'inchiesta sull'*esperienza* del fruitore, che si fonda sul piacere sensibile offerto dalle produzioni artistiche.

Mentre "la *Querelle*, come quasi tutte le dispute letterarie, discetta intorno all' 'arte', concetto vago, inconsistente e pretestuoso, e mai intorno alle opere d'arte e alle potenzialità di chi le crea e di chi ne fruisce"<sup>96</sup>, Du Bos riporta in primo piano il riflesso soggettivo dell'esperienza artistica, che coinvolge il lato *sensibile*, emozionale dell'uomo. Il giudizio su un'opera d'arte non ha a che fare col rispetto delle regole, ma col sentire, con un sentimento immediato e irriflesso che precede ogni ragionamento.

Proprio in nome di un'arte intesa come suscitatrice di commozione, l'Abate individua polemicamente il nucleo filosofico e il *metodo* che animano le teorie dei Moderni. Si tratta del 'metodo dei geometri', di matrice cartesiana, portato alle sue estreme conseguenze, rispetto al quale "le *Réflexions* dubosiane si collocano in senso risolutivo, individuando nuove modalità interpretative della dimensione artistica"<sup>97</sup>.

Per Du Bos, "tutto ciò che riguarda il sentimento, come il merito di un poema, l'emozione di tutti gli uomini che l'hanno letto e che lo leggono e la loro venerazione per l'opera, equivale a una dimostrazione in geometria"<sup>98</sup>. Egli ha dato vita a un dialogo nuovo tra razionalità e sentimento, sottoponendo la prima al secondo. Giudice supremo di un poema o di un quadro è il sentimento, che precede ogni regola o categorizzazione critica. Si tratta di

---

<sup>96</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, Mimesis Edizioni, Milano 2006, p. 37.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>98</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 335 (p. 350).

“quel sesto senso presente in noi, senza che ne vediamo gli organi. È quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata e che, per citare Platone<sup>99</sup>, decide senza consultare la riga e il compasso. È insomma ciò che comunemente viene chiamato sentimento”<sup>100</sup>.

Con la sua estetica del sentimento, Du Bos offre agli Antichi la possibilità di vedere fondate su più solide basi le loro argomentazioni. Al contempo, innalzando il *sentiment* a vero e proprio principio conoscitivo, egli risponde anche alle esigenze ‘moderne’ di razionalità e sistematicità. Come sottolinea Annie Becq, la teoria dubosiana ha dato vita ad “una categoria filosofica, capace di indossare alcuni aspetti della ragione, senza però confondersi con essa”<sup>101</sup>; ragione che, fino a quel momento, era “legata ai ‘Geometri’, eredi dei ‘Moderni’”<sup>102</sup>.

Utilizzando una efficace espressione di René Pomeau, è perciò possibile definire Du Bos come un “ancien d’esprit tout moderne”<sup>103</sup>. Attraverso le sue pagine, “la *Querelle* ha insegnato che teoria dell’arte ed estetica sono nate proprio perché api e ragni si sono confrontati e hanno saputo dialogare”<sup>104</sup>.

### 1.3 Du Bos nelle riviste letterarie

Nel suo *L’Abbé Du Bos, rénovateur de la critique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Marcel Braunschvig evidenzia, sin dal titolo, il ruolo che Jean - Baptiste Du Bos e

---

<sup>99</sup> Platone, *Repubblica*, libro X, 603 a: “L’elemento dell’anima che giudica indipendentemente da ogni misura non potrà essere identico a quello che giudica secondo misura”.

<sup>100</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 277 (p. 296).

<sup>101</sup> A. Becq, *Genèse de l’esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l’Imagination créatrice*, A. Michel, Paris 1974, p. 255.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> R. Pomeau, *L’âge classique 3: 1680-1720*, cit., p. 84.

<sup>104</sup> E. Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, cit., p. 19.

le sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* hanno avuto (e tuttora hanno) nella storia dell'estetica. *Rénovateur* è termine che dice, contemporaneamente, *compimento* (ciò che, perfezionandosi, si chiude) e *inizio* (ciò che annunciando, inaugura), *sviluppo*, quindi, e *rivoluzione*<sup>105</sup>.

La portata 'rinnovativa' delle argomentazioni di Du Bos, rilevata retrospettivamente da Braunschvig, fu *immediatamente* colta ed espressa negli stessi anni dell'uscita dell'opera. I contemporanei riconobbero *d'emblée* il valore delle sue *Réflexions* e i giornali contribuirono non poco alla diffusione delle sue idee.

Il *Journal des Sçavants*, per esempio, recensisce l'opera tra l'ottobre e il novembre del 1719, e, in modo preliminare, sottolinea che "*cet ouvrage renferme un très-grand nombre de recherches et de réflexions sur la Poësie & sur la Peinture. À la manière antique, l'auteur entre d'abord en matiere; e dans toute la suite de son Livre, il use de la liberté dont on connoissoit si bien les avantages, dans les siècles les plus florissans de la Grece & de Rome*"<sup>106</sup>.

L'articolo, per lo più descrittivo (un *extrait* lo definisce lo stesso autore), si propone di dare risalto ai temi dubosiani, 'registrandoli', però, senza una vera e propria analisi teorica:

«*Nous preferons donc le parti de rapporter simplement d'après l'Auteur, quelques endroits de ses sections qui nous ont paru les plus remplies de recherches interessantes*»<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Con queste parole Destutt de Tracy definisce il ruolo di alcuni *rénovateurs* filosofi tedeschi: «*Je crois les philosophes allemands dans le même cas. Ils se disent les rénovateurs de l'esprit humain; ils prétendent qu'ils le y font une révolution*» (A. -L. C. Destutt de Tracy, *De la métaphysique de Kant ou Observations sur un ouvrage intitulé: Essai d'une exposition succincte de la Critique de la raison pure*, par J. Kinker, traduit du hollandois par J. le F. 1 vol in -8°, à Amsterdam, 1801, par le citoyen Destutt de Tracy, in *Mémoires de l'Institut National des Sciences et Arts. Sciences morales et politiques*, tome quatrième, Baudouin, Paris 1802, pp. 600-601).

<sup>106</sup> *Journal des Sçavants*, 1719. *Augmenté de Divers Articles, tirez des Mémoires de Trevoux*. Tome LXVI, Janssons à Waesberge, Amsterdam 1719, p. 464.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 466.

Estratto, ci dice il passo, quindi, ma anche attenzione a ciò che sembra più interessante nella ricerca di Du Bos. Da qui, il risalto e la valorizzazione di alcuni aspetti fondamentali delle sue *Réflexions*: l'atmosfera di *libertà* che si respira nell'opera (e che riguarda sia lo *stile* dell'autore, sia il *metodo nuovo* con cui vengono affrontate *questioni 'antiche'* e perciò rappresentative dell'interesse dell'epoca), il rapporto e l'intreccio tra poesia, pittura e scultura, i presupposti teorici della *Querelle*, il giudizio sull'opera d'arte. Uno dei temi su cui il *Journal des Sçavants* si sofferma però con più attenzione è quello del *genio* in pittura e in poesia, e ciò è l'indizio, forse, di un interesse estetico già presente all'inizio del XVIII secolo.

Pur non essendo un commentario di critica erudita, il riassunto dei passi dubosiani, la valorizzazione di alcuni temi specifici, la successione con cui si presentano gli argomenti, non sono solo il segno di un gusto estetico personale ma il riflesso di problemi estetici di un determinato tempo, di una specifica cultura che, se è ancora appassionata della polemica tra Antichi e Moderni, pare attenta e rivolta a trovare altre vie alla riflessione sull'arte. A Du Bos, infatti, "non interessa tanto definire l'essenza dei fenomeni estetici, quanto descriverne gli effetti e la funzionalità in relazione alla vita dell'uomo"<sup>108</sup>.

Tutto ciò è facilmente rilevabile se ci si rivolge a un'altra fonte 'giornalistica', il *Journal littéraire* del 1720, che dedica una trentina di pagine alle *Réflexions* di Du Bos<sup>109</sup>. Anche in questo articolo si citano molti passi dell'opera dubosiana, ma muta la direzione dello sguardo del recensore, che riporta le citazioni relative alle passioni, alle emozioni, al carattere sentimentale dell'arte, sia nelle dimensioni produttive sia in quelle della ricezione.

---

<sup>108</sup> F. Bollino, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, Clueb, Bologna 1991, p. 82.

<sup>109</sup> *Journal littéraire de l'année M. DCC. XX.*, T. Johnson, La Haye 1720, pp. 212-241.



Nelle pagine del *Journal littéraire*, viene esplicitato ancor di più il merito dell'opera di Du Bos, che è quello di spiegare l'origine del piacere sensibile suscitato dai versi e dai quadri, scoprendo i segreti moventi del cuore umano. Questa interpretazione dell'opera porta il giornalista a elencare e a prendere in esame i passi dubosiani riferibili all'eccitazione sensibile e alla scelta dei soggetti in pittura e in poesia, temi che rimandano all'idea secondo la quale le imitazioni della natura ci 'toccano' solo in proporzione all'impressione che la cosa imitata produrrebbe in noi se la vedessimo realmente.

Gli elogi che i giornali rivolgono all'opera di Du Bos non tengono le *Réflexions* al riparo da critiche anche aspre ad esse rivolte. La problematicità delle sue idee e la loro carica 'sovversiva' (che mina una tradizione che ormai non riflette più il clima culturale dell'epoca) sono denunciate negli scritti di colui che, a questa onda montante di novità, oppone gli argini di un 'antico' pensiero.

È il 1726 quando M. Bel, consigliere al Parlamento di Bordeaux, rifiuta le opinioni di Du Bos in un opuscolo da lui redatto, intitolato *Dissertation ou l'on examine le système de M. l'Abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit*<sup>110</sup>. Dello scritto di Bel dà notizia anche il *Journal des Sçavants*, in un articolo comparso nel mese di marzo del 1727, e dedicato proprio alla sua *Dissertation*<sup>111</sup>.

Il titolo della dissertazione è già di per sé eloquente. Annuncia apertamente lo scopo dello scritto, che è quello di esaminare uno degli aspetti più significativi della teoria dubosiana, ovvero il sentimento

---

<sup>110</sup> M. Bel, *Dissertation ou l'on examine le système de M. l'Abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit*, in *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire de M. de Sallengre*, tome III, 1<sup>er</sup> partie, Chez Simart, Paris 1727, pp. 3-42.

<sup>111</sup> *Journal des Sçavants*, 1727, Chez Ph. N. Lottin et Chez H. D. Chaubert, Paris 1727, pp. 495-515.

quale giudice unico del fatto artistico. Il sentimento, infatti, è l'organo del giudizio estetico, e viene attribuito da Du Bos al pubblico.

L'immediatezza del giudizio di gusto è il cuore dell'orizzonte estetico dubosiano, in polemica rispetto all'artificiosità dei ragionamenti astratti (che Bel riconduce, nel suo titolo, al termine *discussion*) che inducono a giudicare l'opera d'arte in base a principi oggettivi, universali. Tutto ciò emerge fin dalla lettera che Bel allega al suo scritto inviato a Du Bos. Egli infatti, non senza apprezzare lo stile e i contenuti delle *Réflexions*, chiarisce:

« J'ai lu Mr., avec une grande satisfaction, les excellentes réflexions que vous avez données sur la poésie et la peinture. Il me semble que vous avez parfaitement allié dans cet Ouvrage l'exactitude des idées & les graces du stile [...]. Je ne sçai cependant, si vous n'avez pas pris trop hautement le parti du goût contre celui de l'examen. Tout ce que vous avez dit pour établir ce principe m'a fait admirer la souplesse de votre esprit ; ma il me reste encore un grand nombre de difficultés qui m'embarassent »<sup>112</sup>.

Bel annuncia a Du Bos le 'difficoltà' che incontra alla lettura della sua opera, e che poi discuterà ampiamente nelle sue pagine. In particolare, la struttura della dissertazione si articola in una discussione puntuale di alcuni passaggi, esplicite citazioni delle *Réflexions* che Bel ripropone e che, subito dopo, si dispone a confutare.

Uno dei brani più intensi dell'opera è dato dalla discussione di un passo di Du Bos, laddove quest'ultimo stabilisce che in noi c'è una sorta di *sesto senso* (senza che ne vediamo gli organi), che ci permette di giudicare e di aderire o meno alle espressioni dell'arte. È quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata, e che comunemente viene chiamata sentimento.

---

<sup>112</sup> M. Bel, *Lettre à Mr. L'Abbé Dubos, en lui envoyant la Dissertation suivant*, in M. Bel, *Dissertation ou l'on examine le système de M. l'Abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit*, cit., pp. 1-2.

A tal proposito, Bel si chiede:

« *Qu'est-ce donc ce sixième sens qui nous est inconnu, selon lui et dont nous ne voyons pas les organes? N'est-ce point transporter aux belles lettres les qualités occultes de la vieille philosophie?* »<sup>113</sup>.

In realtà, quello di Du Bos non è un puro sensualismo. Il sentimento è elevato da Du Bos a facoltà giudicativa e legittimato dal pubblico, identificato nelle “persone che leggono, che conoscono gli spettacoli, che vedono e che sentono parlare di quadri o che hanno acquisito in qualche modo quel criterio per giudicare chiamato *gusto di comparazione*”<sup>114</sup>. Bel non ritiene, invece, che questa nuova categoria dubosiana possa farsi garante della funzione di giudizio, e si oppone sostenendo che spesso, nel corso della storia, proprio le opere più meritevoli di successo hanno vissuto all'ombra dell'*élite* che coltiva il mondo dell'arte, e cadute nell'oblio.

A questo punto, più che replicare alle note di Bel facendo parlare lo stesso Du Bos, è interessante, oltre che significativo, dare voce all'estensore dell'articolo del *Journal des Sçavants* che, come si è segnalato, riporta la tesi polemica di Bel. Ciò permette non solo, indirettamente, di dar spazio alle idee dubosiane, ma anche di confermare la notorietà di Du Bos e l'estrema popolarità delle sue *Réflexions* all'interno della stampa periodica.

Il 'giornalista', schierato dalla parte di Du Bos, e con una personale riflessione, ammette che possono esistere persone che, pur non essendo critici d'arte per mestiere, hanno acume, conoscenze e sensibilità per ben giudicare un'opera d'arte:

---

<sup>113</sup> M. Bel, *Dissertation ou l'on examine le système de M. l'Abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit*, cit., p. 15.

<sup>114</sup> J. -B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 276 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 295).

« Ne peut-on pas dire que ces personnes qui n'ont ni principes ni règles et pourtant jugent bien ont en elles-mêmes des principes et des règles de pratique et d'habitude? Elles jugent par comparaison, par imitation, par réminiscence car il faut supposer qu'elles ont du monde et de la lecture: leur goût, leur sentiment renferme donc une espèce de discussion virtuelle »<sup>115</sup>.

La sottigliezza e l'ironia con cui l'autore dell'articolo commenta il conflitto tra i due pensatori è, forse, carica di promessa per i futuri lettori:

« Le goût sans la discussion et la discussion sans goût sont des guides également infidèles. Un bon juge est celui qui sent comme une femme d'esprit et raisonne comme un homme éclairé (Nous avons pris la liberté d'ajouter ces observations à l'esprit de M. Bel) »<sup>116</sup>.

In effetti, i lettori non mancheranno. Le edizioni delle *Réflexions* si moltiplicano, le idee presentate fanno discutere. Le recensioni che, verso la fine del secolo, continuano ad avere per oggetto l'opera dubosiana, hanno il registro vivo e brillante degli articoli usciti immediatamente dopo la pubblicazione dell'opera. Con in più, la consapevolezza di un tempo trascorso, che ne ha sancito la novità e il valore, e che ne ha compilato gli effetti prodotti nei diversi campi del sapere.

Nel febbraio 1771, un articolo del *Journal des Beaux Arts et des Sciences* dà notizia dell'edizione Pissot delle *Réflexions*, pubblicata l'anno precedente, ripercorrendo le principali tematiche che l'Abate affronta nella sua opera più famosa. Si legge, ancora, che il «*caractere judicieux*»<sup>117</sup> di Du Bos «*brille sur-tout dans ces Réflexions Critiques, où il développe avec*

---

<sup>115</sup> *Journal des Sçavants*, 1727, cit., p. 503.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Journal des Beaux Arts et des Sciences*, Tome premier, Chez P. Fr. Didot le Jeune et Chez Moutard, Paris 1771, p. 311.

*una sagacité admirable l'origine du plaisir que nous font les vers & le tableau»*<sup>118</sup>.

Le recensioni dell'opera di Du Bos (qui brevemente e parzialmente riportate) mostrano come, sin dall'inizio del Settecento, la riflessione estetica (pur continuando a chiedere all'arte il suo scopo e la sua ragion d'essere), vada ritenendo che i giudizi sul gusto e la bellezza non possano più affidarsi unicamente ad una ragione analitica, riflessiva. Ciò che già in quest'apertura di secolo appare fondamentale è l'attenzione alla struttura *sentimentale* dei soggetti, a quell'orizzonte emotivo e affettivo che l'arte rappresenta.

Il piacere soggettivo, il sentimento che muove il giudizio del pubblico, la descrizione della psicologia dell'artista geniale (temi che l'opera di Du Bos indica e discute), eccitano la reazione razionale e affettiva dei lettori. E tutto ciò è il sintomo di un *passaggio* fondamentale (che le *Réflexions* esprimono e orientano), a quello che sarà un nuovo modo di intendere la relazione tra il sentimento naturale e il giudizio riflessivo.

A tal proposito si è detto, giustamente, che “nel momento stesso in cui [Du Bos] inaugura un percorso che conduce l'arte verso l'ordine di forme classicamente prodotte, fruite e giudicate, capaci di controllare l'eccedenza passionale, spezza al tempo stesso questa sua stessa conclusione, rivelando proprio quell'eccedenza passionale, che è poi uno dei motivi, più segreti e denegati, ma più essenziali, dell'intera anima settecentesca”<sup>119</sup>.

Nell'opera di Du Bos, infatti, la pittura, la poesia, la musica, le imitazioni poetico-teatrali (le forme artistiche in genere), affondano le loro radici nel precategoriale, e colpiscono soltanto se hanno nella vita vissuta un forte contenuto emozionale. È da questi postulati che è sorta

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> E. Franzini, *Jean-Baptiste Du Bos e la genesi dell'estetica moderna*, Presentazione del volume J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 26.

l'estetica. È l'epoca 'sentimentale' dubosiana che ha dato avvio a una particolare *tendenza*, che ha poi caratterizzato la riflessione estetica settecentesca.

Le *Réflexions*, infatti, "rappresentano una fondamentale risposta teorica alle tematiche sorte nel corso della *Querelle* degli Antichi e dei Moderni. La lezione empirista è lo strumento per rispondere filosoficamente ai cartesiani difensori dei moderni, fautori di una teoria del progresso che investe anche la dimensione artistica, misurandola con il metro della ragione, della mentalità analitica, dell'*esprit géométrique*"<sup>120</sup>.

Pur muovendo da elementi razionali, vi è negli Antichi una tensione verso elementi che sfuggono ai meccanismi della *ratio*. Secondo Fubini, il grande merito di Du Bos è stato quello di aver affrontato con sguardo filosofico temi già presenti nelle teorie degli Antichi, "quali il valore del sentimento, del genio, dell'ispirazione, ma che non riuscivano a giustificarsi nell'ambito del razionalismo, e rimanevano allo stadio di timide affermazioni prive di una loro interna giustificazione"<sup>121</sup>.

#### 1.4 Il rapporto con i *Philosophes*

Così come, *retrospettivamente*, Braunschvig ha saputo cogliere la dimensione innovativa delle idee estetiche dubosiane, allo stesso modo egli fa osservare che le *Réflexions* accolgono una vera e propria *impronta filosofica*, e che sono animate da un "*fondement philosophique*"<sup>122</sup>. Du Bos, infatti, era un "*esprit vraiment philosophique*"<sup>123</sup>, che ha dato avvio ad uno studio approfondito delle questioni estetiche.

---

<sup>120</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., pp. 8-9.

<sup>121</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 16.

<sup>122</sup> M. Braunschvig, *L'Abbé Du Bos, rénovateur de la Critique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, A & N Brun, Toulouse 1904, p. 27.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

La dimensione filosofica dell'opera dubosiana era stata messa in risalto, nel XVIII secolo, da molti filosofi e letterati. Lo dimostra, nel 1776, la voce "Esthétique" dell'*Encyclopédie de Diderot & d'Alembert*<sup>124</sup>, redatta da Johann George Sulzer<sup>125</sup>:

« M. du Bos est, si je ne me trompe, le premier d'entre les modernes qui ait entrepris de déduire d'un principe général la théorie des beaux-arts, & d'en démontrer les regles »<sup>126</sup>.

Sulzer coglie la modernità dell'opera dell'Abate la modernità di Du Bos nella sua volontà di dare un fondamento unitario al variegato panorama delle arti. Nel suo *beau traité qu'il a publié*, infatti,

« ce célèbre auteur pose pour fondement de sa théorie, le besoin que tout homme éprouve dans certaines circonstances d'occuper son esprit, & de donner de l'activité à ses sens »<sup>127</sup>.

Sulzer coglie, qui, uno dei nuclei centrali dell'opera dell'Abate. L'articolista dell'*Encyclopédie* ritiene che il fondamento della teoria

---

<sup>124</sup> Nell'*Encyclopédie*, Du Bos è senza dubbio una *presenza*, e lo dimostrano non soltanto le diverse voci che esplicitamente si richiamano alla sua teoria estetica (come, ad esempio, la voce "Jeu", "Imitative, Phrase", "Inscription", "Hémvè", etc....). Interessante è sapere che "l'analisi dei rapporti tra poesia e pittura" contenuta nelle *Réflexions critiques* ("opera «classica» della cultura estetica francese") ispira silenziosamente numerosi articoli (cfr., a tal proposito, l'Introduzione di Massimo Modica al volume *L'estetica dell'Encyclopédie*, a cura di M. Modica, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 7-41).

<sup>125</sup> La voce "Esthétique" è tratta dalla monumentale opera di Sulzer del 1771, intitolata *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (di cui è stata pubblicata una selezione di articoli in edizione italiana, a cura di A. Nannini, Clueb, Bologna 2011, 225 pp.).

<sup>126</sup> J. G. Sulzer, «Esthétique», in *Supplément à l'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers, par une société de gens de lettres, mise en ordre et publié par M\*\*\**, tome premier, Chez M. M. Rey, Amsterdam 1776, p. 872.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

dubosiana vada rintracciato nell'idea dell'arte come 'evento' che produce piacere e che suscita passioni non dolorose. L'estensore dell'articolo si riferisce, cioè, alla parte iniziale del testo di Du Bos, in cui l'Abate riconosce che le passioni, suscitate dalla fruizione di versi e quadri, hanno una necessaria funzione risolutrice nei confronti della noia che costantemente minaccia l'individuo<sup>128</sup>.

Sulzer rileva, inoltre, la non sistematicità delle *Réflexions*, che seguono un "*méthode empirique qu'on avoit sui vie avant lui*"<sup>129</sup>. Spesso la forza dell'argomentazione è, in effetti, interrotta da numerose parti 'descrittive', una sorta di fenomenologia del fatto artistico che rende più 'debole' l'architettura dell'opera. Ciò non toglie, comunque, che le *Réflexions* siano "*rempli de très-bonnes regles & d'excellentes remarques*"<sup>130</sup>.

La voce "Esthétique", come tutti gli articoli dell'*Encyclopédie*, possiede uno 'sguardo retrospettivo', che ripercorre con lucida consapevolezza i rilievi già formulati su quanto viene discusso. L'articolo, infatti, mostra e rinnova l'interesse già dimostrato nei confronti dell'*esprit philosophique* di Du Bos in epoca illuminista.

L'affresco di Du Bos dipinto da Sulzer sembra avere già tutti i colori, le sfumature, le *nuances*, dei pittori che, prima di lui, ne avevano abbozzato il ritratto. Uno dei primi 'ritrattisti' di Du Bos è il Marquis de St-Aulaire, che, nel 1720, accoglie l'Abate all'*Académie française* pronunciando un *Discours*:

« *L'idée de l'étendue et de la diversité de vos connaissances que vous lui aviez donnée comme Politique et comme Historien a été depuis peu confirmée par vos*

---

<sup>128</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz scrive che al Settecento appartiene, tra gli altri, "il «motivo di Dubos», la giustificazione dell'arte quale mezzo per tenere occupate le menti e uccidere la noia" (W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, cit., p. 346).

<sup>129</sup> J. G. Sulzer, «Esthétique», cit., p. 873.

<sup>130</sup> *Ibidem*.



*curieuses recherches de la naissance et du progrès des Arts les plus aimables. Vous avez joint dans ces Ouvrages la finesse et la profondeur des réflexions à la force et à la solidité du raisonnement »*<sup>131</sup>.

St-Aulaire coglie nel segno: nelle sue *Réflexions*, Du Bos coniuga le sue attitudini di politico e di storico. Da un lato, la sua attenzione 'antropologica' (che lo conduce ad analizzare le opere d'arte dal lato dei destinatari e del senso comune, del 'sentimento collettivo' che le giudica), dall'altro la meticolosità e la descrizione puntuale dello storiografo (attento non solo a contestualizzare storicamente il fenomeno artistico, ma anche ad utilizzare una sorta di metodo 'genetico' o 'dialettico', capace di accogliere e circoscrivere ciascuna isola che forma l'arcipelago della precedente tradizione artistica).

È questa, secondo St-Aulaire, la duplicità che caratterizza la figura di Du Bos e che si manifesta anche su altri versanti:

*"Il réunissoit en lui des qualités, des talents, qui se rencontrent rarement ensemble. Philosophe & Poète à la fois, il sçut répandre des graces & de la clarté sur le système le plus abstrait"*<sup>132</sup>.

Secondo St-Aulaire, l'Abate univa uno stile raffinato di poeta all'acume da filosofo. La grazia e la chiarezza dello stile poetico sapevano illuminare anche quei sistemi filosofici che, data la loro struttura deduttiva e teoretica, sarebbero risultati astratti e inaccessibili. Du Bos riusciva in tal modo a mettere in risalto il nucleo essenziale di ogni argomento.

---

<sup>131</sup> *Reponse de Monsieur le Marquis de S. Aulaire, Directeur de l'Académie, au Discours prononcé par Monsieur l'Abbé Du Bos, le jour de sa réception, in Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie françoise, dans leurs receptions; & en d'autres occasions, depuis l'établissement de l'Académie jusqu'à présent, tome quatrième, 1714-1730, J. - B. Coignard, Paris 1735, pp. 175-176.*

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 176.

Dello stesso avviso di St-Aulaire è l'Abbé Resnel, sostituto di Du Bos all'*Académie*. Nel 1742 egli afferma:

« *La variété de ses connaissances n'en diminuait point la profondeur. Il était également versé dans la littérature ancienne et moderne. Aucun des bons auteurs italiens, espagnols, anglais n'avait échappé à ses lectures. Une vaste mémoire lui rendait avec autant d'ordre que de promptitude tout ce qu'il lui avait confié; mais ce qui le distinguait du petit nombre de ceux qui ont eu comme lui ces avantages, c'était un esprit vraiment philosophique, qui lui faisait juger des choses, parce qu'elles sont en elles-mêmes. Ce caractère judicieux domine dans tous ses ouvrages, et surtout dans ses Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* »<sup>133</sup>.

Tali considerazioni contengono più di uno spunto di riflessione. Du Bos è un grande erudito, possiede una cultura vasta e una singolare capacità mnemonica. La molteplicità delle discipline che il suo sapere abbraccia non indica però superficialità: il mare delle sue conoscenze, 'antiche' e 'moderne', è ampio ma anche profondo. Ciò è dimostrato dalla sua capacità di *juger des choses parce qu'elles sont en elles-mêmes*, cioè di cogliere non la maschera, apparente e illusoria, delle cose ma il volto. Secondo Resnel, Du Bos ha tali capacità perché possiede uno spirito filosofico che si riflette in tutte le pagine delle *Réflexions*.

Una nota anonima apparsa nel *Journal des Sçavants* nel 1742 trova nella diade *erudizione-filosofia* una nuova qualità delle *Réflexions*:

« *Plein d'une vaste littérature qu'il avait puisée dans les bons auteurs anciens et modernes, ce que sa mémoire toujours présente lui fournissait, son jugement le*

---

<sup>133</sup> *Discours de réception à l'Académie Française de l'abbé de Resnel, successeur de l'abbé Du Bos (30 juin 1742), in Recueil des pièces d'éloquence présentées à l'Académie Française pour le prix de l'année 1744, avec les discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions, J. - B. Coignard, Paris 1744, pp. 90-91.*

*mettait en œuvre. Ses Réflexions critiques sur la poésie et la peinture réunissent trois choses qu'on serait quelquefois tenté de croire incompatibles, l'érudition, le goût et la philosophie »*<sup>134</sup>.

Anche in questo brano si riscontrano rilievi già incontrati in precedenza: la vasta conoscenza di Du Bos (si muove con competenza tra letteratura antica e moderna), una memoria attenta e lucida, una notevole capacità di giudizio.

Per l'autore dell'articolo, le *Réflexions* appaiono la perfetta sintesi di tre componenti generalmente ritenute incompatibili. Oltre alle innumerevoli conoscenze (materia prima di ogni opera che voglia dirsi completa) e allo sguardo filosofico (che sa riportare in un quadro unitario tale molteplicità), nell'opera dubosiana viene riscontrato il gusto, che è, qui, quella raffinatezza mostrata dallo stile e vivificata dal genio dell'autore.

Molti autori del XVIII secolo riconoscono quindi in Du Bos una vasta erudizione e un'*esprit philosophique* in grado di 'svelare' il significato conoscitivo dell'esperienza estetica. Non mancano, tra questi, alcuni *philosophes* e, tra questi, Voltaire.

L'autore delle *Lettres philosophiques* esprime, a più riprese, giudizi sull'autore delle *Réflexions*. La sua lettura di Du Bos si disegna come una parabola ascendente: da un approccio critico e problematico, fino ad un'affermazione decisa e sincera del valore e della profondità di pensiero dell'Abate.

Voltaire s'interessa a Du Bos a partire dal 1734, in un brano del suo *Traité de Métaphysique* (Cap. I, *Des différentes espèces d'hommes*):

« Je rencontre à Goa une espèce encore plus singulière que toutes celles-ci: c'est un homme vêtu d'une longue soutane noire, et qui se dit fait pour instruire les autres. Tous ces différents hommes, me dit-il, que vous voyez sont tous nés d'un

---

<sup>134</sup> *Journal des Sçavants*, Chambert, Paris 1742, p. 494.

*même père; et de là il me conte une longue histoire. Mais ce que me dit cet animal me paraît fort suspect. Je m'informe si un nègre et une négresse, à la laine noire et au nez épaté, font quelquefois des enfants blancs, portant cheveux blonds, et ayant un nez aquilin et des yeux bleus; si des nations sans barbe sont sorties des peuples barbus, et si les blancs et les blanches n'ont jamais produit des peuples jaunes. On me répond que non; que les nègres transplantés, par exemple en Allemagne, ne font que des nègres, à moins que les Allemands ne se chargent de changer l'espèce, et ainsi du reste. On m'ajoute que jamais homme un peu instruit n'a avancé que les espèces non mélangées dégénérassent, et qu'il n'y a guère que l'abbé Dubos qui ait dit cette sottise dans un livre intitulé Réflexions sur la peinture et sur la poésie, etc »<sup>135</sup>.*

Il giudizio di Voltaire è tranciante (com'è nel suo stile), la sua accusa senza appello (Du Bos 'dice' sottise, sciocchezze, stupidaggini, *qualité*, ricorda il *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1762, de celui qui est sot<sup>136</sup>).

Il cambiamento di giudizio, però, è presente quattro anni dopo, in una lettera (30 ottobre 1738) di Voltaire allo stesso Du Bos:

*« Il y a déjà long-temps, Monsieur, que je vous suis attaché par la plus forte estime; je vais l'être par reconnaissance. Je ne vous répéterai point ici que vos Livres doivent être le Breviaire des gens de Lettres, & que vous êtes l'Ecrivain le plus utile & le plus judicieux que je connoisse »<sup>137</sup>.*

---

<sup>135</sup> Voltaire, *Traité de Métaphysique*, in *Oeuvres de Voltaire*, avec préfaces, avertissements, notes, etc.. par Beuchot, Tome XXXVII – Mélanges, tome I, Lefèvre, Paris 1829, p. 282.

<sup>136</sup> Cfr. *Dictionnaire de l'Académie Française. Quatrième Édition*, chez la Veuve de Bernard Brunet, Paris 1762, tome II, p. 744.

<sup>137</sup> *Lettres de Monsieur de Voltaire sur divers sujets*, in *Monsieur de Voltaire peint par lui-meme ou Lettres de cet écrivain dans lesquelles on verra l'Histoire de sa Vie, de ses Ouvrages, de ses Querelles, de ses Correspondances, & les principaux Traits de son Caractère: avec un grand nombre d'Anecdotes, de Remarques et de Jugements Littéraires*, Compagnie des Libraires, Lausanne, 1766, Seconde Partie, p. 9.

Du Bos appare come 'il sacerdote dei letterati', e i suoi testi meritano lettura attenta, continua, quotidiana, come quella di un breviario liturgico. Egli, infatti, è reputato lo scrittore più utile e più giudizioso (torna, nuovamente, l'aggettivo *judicieux*), incarnando nella sua persona due doti fondamentali: l'autorevolezza dello scrittore e la saggezza del filosofo.

Voltaire 'ritocca' il ritratto di Du Bos nel 1751, in una lettera a M. Le Comte Algarotti (chiamato 'cigno del canal grande):

*"Le gros Abbè Dubos è un buon autore, e degno di essere letto attentamente. Non dirò di lui: Molto egli oprò col senno e con lo stile (Tasso, Gerusalemme Liberata, I). Il senno è grande, lo stile cattivo"*<sup>138</sup>.

Con quest'affermazione, Voltaire evidenzia una duplice immagine di Du Bos: da un lato si elogia l'autore assennato (mettendo in risalto la dimensione della saggezza che, tredici anni prima, aveva richiamato con l'aggettivo *judicieux*), dall'altro si critica l'imperfezione dello stile.

Questo rilievo ambivalente è presente in un'altra lettera, stavolta del 1752, indirizzata al Marquis D'Argens:

*« J'aurais été bien fâché d'acheter un tableau sur la parole de l'abbè Dubos. Il ne s'y connaissait point du tout, non plus qu'en musique et en poësie; mais il réfléchissait beaucoup sur tout ce qu'il avait lu et entendu dire, et il à trouvé le secret de faire un livre très-utile, où il n'y a de mauvais que ce qui est uniquement de lui »*<sup>139</sup>.

Pur non condividendo pienamente le idee espresse da Du Bos, Voltaire ammette la sua capacità di portare a riflessione tutto ciò che ha letto o

---

<sup>138</sup> *Oeuvres complètes de Voltaire, Tome neuvième, Seconde Partie – Correspondance Générale, Imprimerie de Fain, Chez Th. Desoer Librairie, Paris 1817, p. 689.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 768.

inteso dire. Intento realizzato in un libro che, ancora una volta, è 'molto utile'.

Nel 1755, nel *Catalogue de la plupart des écrivains qui ont paru dans le siècle de Louis XIV*, Voltaire valorizzerà, a tutto tondo, la portata e il valore delle *Réflexions* e del loro autore:

« Tous les artistes lisent avec fruit ses *Réflexions* sur la poésie, la peinture et la musique. C'est le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucune des nations de l'Europe. Ce qui fait la bonté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes. Ce n'est pas un livre méthodique; mais l'auteur pense, et fait penser. Il ne savait pourtant pas la musique; Il n'avait jamais pu faire de vers, et n'avait pas un tableau; mais il avait beaucoup lu, vu, entendu et réfléchi »<sup>140</sup>.

Il ritratto, stavolta, è completo. Voltaire riconduce a unità i vari tratti, fino ad allora apparsi sconnessi, della figura e dell'opera dell'Abate. Il suo è il libro *più utile* che sia stato scritto, e l'*utilità* è uno dei caratteri che, nel tempo, Voltaire ha sempre attribuito alle *Réflexions* e all'autore. Dove l'*utilità* dice qui ciò che è opportuno, vantaggioso, perché rispecchia esattamente le aspettative e le esigenze di *quel tempo* e di *quella società*. È un libro, si potrebbe dire, 'conveniente', nel senso che con-viene, si conduce insieme a ciò che in quell'epoca sta prendendo forma, ai fermenti di un nuovo pensare, e di un nuovo sentire. Per questo, le sue idee sono, anch'esse, nuove, profonde, e vere. Lo stile stesso dell'opera è lo specchio di una nuova sensibilità. *Una nuova forma per un nuovo pensare*.

Voltaire coglie un aspetto molto importante, e che non è un rilievo polemico. Le *Réflexions* non sono un trattato sistematico. Un autore come

---

<sup>140</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, in Voltaire, *Ceuvres historiques*, éd. R. Pomeau, Paris 1957, pp. 1158. Sul rapporto Du Bos-Voltaire, cfr. E. Caramaschi, *Du Bos et Voltaire*, in "Studies on Voltaire and Eighteenth Century", Institut et Musée Voltaire, Ginevra 1959, pp. 113-236.

Du Bos, che abbatte le rigide barriere del sistema cartesiano, e che si sottrae a una disciplina estetica di stampo razionalista, non può avvalersi, per dire tutto questo, di un *esprit de système*. Piuttosto, si avvale di un *esprit systématique* che Voltaire, da buon illuminista, sa cogliere e valorizzare<sup>141</sup>. Anche Migliorini, nelle sue *Note alle Réflexions critiques*, inviterà a “non cercare sistematicità nelle complesse connessioni della parti tra loro”<sup>142</sup>, ma a riconoscere in esse un “atteggiamento saggistico che si rifiuta a qualsiasi possibilità di costruire trattati”<sup>143</sup>, una “metodica non riconducibile a una sistematica”<sup>144</sup>.

È davvero significativo il ritratto di Du Bos che nasce dalla penna di Voltaire. Le sue brillanti pagine restituiscono un'immagine multiforme e,

---

<sup>141</sup> Il XVIII secolo segna il passaggio da uno spirito di sistema allo spirito sistematico. L'*esprit de système* implica l'uso di una ragione totalizzante, assoluta, di stampo cartesiano, che trae da se stessa i principi attraverso i quali ricostruire il mondo in maniera deduttiva. Il Settecento fa valere invece una ragione che procede induttivamente, che sperimenta limiti e possibilità nell'esercizio delle proprie funzioni. Si tratta di una ragione sperimentale, che saggia empiricamente il proprio fare. Una ragione che, quindi, deve molto a Locke e al suo *Saggio sull'intelletto umano*. Cfr. a tal proposito E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, cit., in part. p. 10, 13, 22, 24. Sono importanti anche le considerazioni di J.-B. D'Alembert nel *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie* (in D. Diderot – J. – B. d'Alembert, *Explication du Frontispice de l'Encyclopédie*, in D. Diderot et J. – B. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers, par une société de gens de letters*, tome premier, Briasson – David l'aîné – Le Breton – Durand, Paris 1751, p. 17 e pp. 74-75).

<sup>142</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, cit., p. 7.

<sup>143</sup> *Ibidem*. Lo studioso specifica che nelle *Réflexions* di Du Bos possiamo riconoscere una “esplorazione condotta mediante il saggio, l'inchiesta, un atteggiamento conoscitivo rivolto non certo verso la ragione (che aveva dato, secondo il Du Bos, così cattive prove di sé: e anche per questo egli rifiuta lo spirito di sistema e la tecnica del trattato), ma verso la natura, più aperta all'esperienza, all'indagine di tipo lockiano, alla prova, alla rivelazione fortunosa del caso” (*ibidem*).

<sup>144</sup> Cfr., a tal proposito, l'articolo di L. Russo, *Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica*, cit., pp. 217-220.

perciò, più completa. Per questo motivo, ci sembra davvero opportuna una nota di Alfred Lombard, il quale scrive che

*« Ces divers jugements n'en restent pas moins assez cohérents, et il en résulte que Voltaire voyait en Du Bos un écrivain peu amusant, pas très original même, mais judicieux, suggestif et très utile. Voltaire est en somme, de tous les grands écrivains de son siècle, celui qui a le mieux rendu justice à Du Bos. Il acquittait ainsi une dette envers un écrivain dont l'œuvre fut l'une de ses sources historiques et littéraires »*<sup>145</sup>.

I rilievi di Voltaire saranno condivisi, più tardi, da d'Alembert nel suo *Éloge de l'Abbé Du Bos*:

*"Ses lecteurs peuvent quelquefois n'être pas de son avis dans les discussions fines et délicates où son sujet l'engage; mais il a le mérite rare de faire beaucoup penser"*<sup>146</sup>.

D'Alembert pone l'accento, ancora una volta, sul pensiero e, quindi, sullo sguardo filosofico di Du Bos. L'Abate, come notava Voltaire, non solo pensa, ma ha il raro merito di indurre il lettore al pensiero, alla riflessione, alla meditazione.

D'Alembert rileva, inoltre, come l'opera sia piena di sagacità, di sapere e di gusto, il che ha contribuito alla reputazione dell'autore. E aggiunge che, nonostante si possa parlare di poesia e di belle arti con più fuoco, grazia ed eleganza, non si possa tuttavia rendere le idee espresse con la stessa nettezza, precisione e giustezza con cui Du Bos lo ha fatto.

---

<sup>145</sup> A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Hachette, Paris 1913, p. 332.

<sup>146</sup> D'Alembert, *Éloge de l'Abbé Du Bos*, in Jean Le Rond d'Alembert, *Histoire des membres de l'Académie Française, morts depuis 1700 jusqu'en 1771, pour servir de suite aux Eloges imprimés et lus dans les séances publiques de cette Compagnie*, Chez Moutard, Amsterdam 1787, tome V, p. 10.



L'elenco dei pensatori che hanno conosciuto, letto, apprezzato Du Bos, ma che soprattutto da lui hanno attinto idee e teorie, potrebbe moltiplicarsi. Si pensi a Diderot (che, in più luoghi della sua riflessione estetologica, dimostra di essere 'allievo' dell'Abate) e soprattutto a Charles Batteux, la cui opera del 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, sistematizza i temi dubosiani alla luce della nozione di bellezza<sup>147</sup>.

Du Bos ha rivestito un ruolo assolutamente centrale nella nascita dell'estetica moderna. Forse, come osserva Voltaire, il suo non è un lavoro propriamente sistematico, ma tutti sono concordi nell'affermare che *Du Bos pensa e fa pensare*. E, osserva giustamente Elio Franzini, "fa pensare a un orizzonte problematico ancora più ricco di quello supposto dai suoi contemporanei, malgrado, senza dubbio, non vi siano nelle sue pagine quei punti 'fondativi' che compariranno in lavori, anche francesi, della seconda metà del secolo"<sup>148</sup>.

Du Bos è un sorta di bacino di confluenza della tradizione in cui egli stesso si è formato, ma ha anche saputo dare una nuova configurazione, una nuova lettura a temi già trattati, mutando il metodo, la *prospettiva*, l'angolo visuale.

Le sue *Réflexions*, se non sempre sono state un breviario per artisti e pensatori, come avrebbe voluto Voltaire, di certo hanno però impregnato di sé l'atmosfera dei Lumi. Hanno intrecciato i percorsi dell'estetica settecentesca forse non alla luce del sole, ma sicuramente come un fiume carsico che, sotterraneamente, ha attraversato il sottosuolo francese (e non solo) del XVIII secolo. Dalle sue acque hanno attinto in molti, a volte consapevolmente, spesso senza neppure saperlo. I suoi rivoli, nascosti

---

<sup>147</sup> Batteux non nomina mai Du Bos nella sua opera. Ma, come sottolinea Lombard, « *le silence complète de l'auteur des Beaux Arts réduits à un même principe sur son célèbre prédécesseurs nous paraît fort suspect* » (A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, cit., p. 323).

<sup>148</sup> E. Franzini, *Jean-Baptiste Du Bos e la genesi dell'estetica moderna*, p. 23.

alla superficie, sono stati la sorgente del *mare magnum* dell'estetica moderna.

Le idee dubosiane costituiscono perciò "il punto di partenza di nuove esperienze, proprio per la loro feconda ambivalenza"<sup>149</sup>. Nelle *Réflexions* confluiscono infatti le due anime del XVIII secolo che, come sottolinea Ernst Cassirer, vede rafforzarsi "l'unione tra la filosofia e la critica estetico-letteraria"<sup>150</sup>, e la intende in un significato originale e sostanziale. La filosofia e la critica non sono soltanto collegate nei loro effetti mediati, ma il Settecento "cerca per entrambe un'unità di *essenza*"<sup>151</sup>. Il cartesiano bisogno di chiarificazione logica e di logico dominio *incontrano* le istanze del sentimento, che provengono dalla materia *sensibile* offerta dalla poetica, dalla retorica dalla teoria delle arti figurative, ma anche dalla psicologia e dall'antropologia.

La critica assume su di sé il compito di *mediare* l'antitesi tra ragione e sentimento, tra genio e regola, volendo "irradiare la sua luce nel chiaroscuro del sentimento e del gusto, senza toccare o modificare la loro *essenza*"<sup>152</sup>. E, come ha chiarito Annie Becq, infatti, "*il n'est pas question de bannir tout raisonnement au profit de quelque poussée affective incontrôlée mais d'opposer deux types de raisonnements, procédant de principes différents: principes abstraits d'une part, d'autre part principes expérimentaux*"<sup>153</sup>.

Le *Réflexions* dell'Abate sono animate proprio da questa necessità di una giustificazione teorica del sentire, e contengono un'articolata "argomentazione filosofica sulle arti"<sup>154</sup>. È lo stesso Du Bos ad affermarlo, con intenzioni programmatiche, all'inizio della sua opera:

---

<sup>149</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 6.

<sup>150</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo* (cap. VII: I problemi fondamentali dell'estetica), cit., p. 379.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, cit., p. 257.

<sup>154</sup> E. Franzini, *Jean-Baptiste Du Bos e la genesi dell'estetica moderna*, cit., p. 12.

« J'ose entreprendre d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux [...]. C' est rendre un service important à deux Arts que l'on compte parmi les plus beaux ornemens des societez polies, que d'examiner en Philosophe comment il arrive que leurs productions fassent tant d'effet sur les hommes »<sup>155</sup>.

L'espressione *examiner en Philosophe* è rilevante, perché impedisce di leggere l'opera di Du Bos alla luce di un preteso contrasto tra ragione e sentimento, termini che invece sono "inscindibili per l'intero Settecento"<sup>156</sup>. Esiste piuttosto una sorta di tensione dialettica tra i due poli, in cui il primo termine non tende ad escludere l'altro, ma piuttosto si definisce e si specifica nel rapporto con l'altro. Tutta l'opera di Du Bos sembra finalizzata ad un "riequilibrio dei rapporti tra sensibilità e razionalità, riequilibrio che si dimostra possibile solo sul piano artistico, poiché solo su questo piano può operarsi una regolamentazione delle passioni artificiali da parte della ragione e della volontà, mentre sul piano naturale il predominio delle passioni risulta incontrastabile"<sup>157</sup>.

Configurandosi come *un grande dialogo tra ragione e passione*, l'opera di Du Bos, pur in assenza di un'eshaustiva configurazione sistematica, esplora tutti quei nodi concettuali (dalla fruizione artistica alle passioni, dalla sensazione al senso comune, dal gusto sino al genio e al

---

<sup>155</sup> J. -B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 1 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 37).

<sup>156</sup> E. Franzini, *Jean-Baptiste Du Bos e la genesi dell'estetica moderna*, Presentazione del volume J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 13. A tal proposito, Robert Mauzi nota che nel XVIII secolo "tutto è messo in gioco simultaneamente: la ragione, la sensibilità, l'immaginazione, perfino il senso" (R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et le pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Slatkine Reprints, Genève-Paris-Gex 1979, p. 13). Aggiunge inoltre che "la ragione e il sentimento non sono veramente nemici irriducibili", non sono facoltà separabili bensì "due avventure assai vicine, tendenti entrambi a restituire al mondo la sua vera pienezza" (*ibid.*, p. 235 e p. 544).

<sup>157</sup> F. Bollino, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, cit., p. 85.

sentimento) che costituiranno il patrimonio dell'estetica settecentesca, e non solo. Questo, insieme all'utilizzo di un metodo filosofico (*en philosophe*) che permette di esplorare le basi fondative dell'estetica, ha decretato il suo successo, e la sua ampia accoglienza tra i pensatori del XVIII secolo, i quali l'hanno conosciuto, studiato, citato più o meno apertamente, a volte contestato, ma che sicuramente hanno riconosciuto in lui un fondatore o, come direbbe Alfred Lombard, un *initiateur de la pensée moderne*, essendo stato egli il primo “«*philosophe*» de l'art”<sup>158</sup>.

Il sentimento, la sfera del sentire, l'esperienza delle varie modalità della sensazione diventano, nell'opera di Du Bos, tema e orizzonte della filosofia. L'argomentazione filosofica sulle arti avviata da Du Bos trova il suo compimento in una *indagine sul sentimento*, e sulle arti che lo formalizzano. In questo specifico ambito Du Bos cercherà una nuova sintesi tra ragione e sensibilità, tra natura e cultura: tra tradizione e innovazione.

---

<sup>158</sup> A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, cit., p. 214.

## CAPITOLO SECONDO

### Per un'estetica del sentimento

Ces premières idées qui naissent dans l'âme lorsqu'elle reçoit une affection vive, et qu'on appelle communément *des sentiments*, touchent toujours, bien qu'ils soient exprimés dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur<sup>159</sup>.

#### 2.1 La nozione di sentimento

Le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Du Bos sono un'opera asistematica, frammentaria, discontinua e priva di un percorso argomentativo lineare. Con una suggestiva immagine, Paul Peteut definiva l'opera "una sorta di viaggio di esplorazione"<sup>160</sup>, durante il quale l'autore, "avanzando nel suo lavoro, fa delle scoperte che cambiano a poco a poco le idee di partenza, e che lo conducono sempre più lontano"<sup>161</sup>.

L'approccio teorico dell'Abate non muove dall'analisi di un concetto per seguirne gli sviluppi e non costruisce un'architettura del testo ordinata e gerarchicamente organizzata. Spesso la trattazione s'interrompe, per dare luogo a digressioni che diventano un pretesto per dar vita a nuovi pensieri e a nuove descrizioni.

---

<sup>159</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 94 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 124).

<sup>160</sup> P. Peteut, *Jean-Baptiste Du Bos. Contribution à l'étude des doctrines esthétiques en France*, A. Zachmann - Vuille, Tramelan 1902, p. 24..

<sup>161</sup> *Ibidem*.

Quando si legge Du Bos (il suo continuo flusso di pensieri, le sue considerazioni varie e mutevoli) viene incontro l'immagine che Diderot dà di sé all'inizio de *Le neveu de Rameau*. Nei giardini del Palais Royal, solo e pensoso, egli abbandona lo spirito alle più libere divagazioni, lasciando che la mente segua, in modo sconnesso e ondivago (seguendo un 'curioso' *ordine disordinato*), le idee che si affacciano alla mente con lo stesso movimento dei cerchi concentrici che si formano sulla superficie increspata di un lago. Come quei libertini che, nei nascosti viali dei giardini dei Champs-Élysées, inseguono una bella donna per lasciarla non appena un'altra appare a distrarli e a catturarne l'attenzione, così il personaggio di Diderot segue le idee sagge o folli che si presentano al suo animo<sup>162</sup>.

Sotto certi aspetti, Du Bos rassomiglia (nel movimento del pensiero e della scrittura) al nipote di Rameau. Si può immaginare di vedere anche lui passeggiare lungo i viali dei giardini del pensiero, con la mente libera lasciando fluire le sue labirintiche meditazioni (sulla poesia e la pittura, sul teatro e la musica), dalle quali la sua opera nasce come l'espressione più viva e illuminante della sua "feconda e asistemica mobilità di pensiero"<sup>163</sup>.

La forma stilistica di un'opera, si sa, non è mai casuale. La scelta di Du Bos di non ordinare "cartesianamente" i suoi concetti nella rete di un trattato risponde all'esigenza, presente in tutto il suo scritto, di parlare di arte nella misura in cui questa riguarda da vicino l'uomo. Non è in gioco, infatti, la verità dell'arte, l'interrogativo ultimo sulla sua costitutiva essenza, ma "l'impressione che produce sul soggetto, le emozioni che suscita, il piacere che causa, in altre parole l'influenza che essa ha sulla nostra condotta"<sup>164</sup>. L'estetica di Du Bos diventa così 'descrizione',

---

<sup>162</sup> D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, introduzione di J. Starobinski, premessa al testo e note di A. Pasquali, traduzione di L. Herling Croce, Rizzoli, Milano 1998, p. 67.

<sup>163</sup> E. Fubini, *Introduzione* a J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 10.

<sup>164</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 19.

“attenta ai meccanismi che vengono innescati nel rapporto tra oggetto artistico e soggetto fruitore e alla particolare forma di comunicazione che si stabilisce fra queste due polarità”<sup>165</sup>.

Molteplici diventano le prospettive attraverso cui osservare tale relazione dinamica tra spettatore e opera d’arte, e la scrittura stessa si adegua a questa molteplicità: si fa plurale, pronta ad accogliere i diversi sentieri che descrivono il complesso legame che unisce l’uomo alle diverse forme di espressione artistica.

A tal proposito, Migliorini afferma che con Du Bos “nasce una ‘riflessione’ di tipo diverso [...], che si pone come suo fine prossimo e più importante l’esplorazione del campo che le è proprio”<sup>166</sup>. Rispetto a un atteggiamento prescrittivo, che comanda l’osservanza di certe regole (secondo il dettato della concezione classicistica dell’arte), l’autore assume un “atteggiamento descrittivo, che preferisce scoprire e osservare i contenuti, le strutture, le leggi dell’esperienza artistica nei suoi vari aspetti”<sup>167</sup>.

Nelle sue *Réflexions*, Du Bos fa valere il metodo della “pura descrizione”<sup>168</sup> con l’intento di mostrare “l’impressione che l’opera d’arte fa sullo spettatore”<sup>169</sup>. Il fatto estetico viene colto, nella sua essenza, come fenomeno puramente umano. Per questo motivo, l’autore “cerca il fondamento del fare e giudicare arte nella natura umana, rifondando il valore per via empirica, accertato sulla base delle sue dinamiche emozionali”<sup>170</sup>. Verrà messa in primo piano la figura del soggetto, in riferimento sia alla fruizione artistica che alla creazione geniale.

---

<sup>165</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell’estetica moderna*, cit., p. 8.

<sup>166</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, cit., pp. 22-23.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>168</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell’Illuminismo*, cit., p. 408.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in “Rivista di Estetica” (*Disegno*, a cura di R. Casati), n°47, 2/2011, Rosenberg & Sellier, Torino 2011, p. 199.

La scelta dello stile dell'opera risulta quindi propedeutica e funzionale ai contenuti<sup>171</sup>, i quali si collocano in un universo squisitamente umano. Come sottolinea Paola Vincenzi, "l'interesse antropologico è ben presente nelle *Réflexions*"<sup>172</sup> (nell'attenta analisi dei meccanismi psicologici che scatenano le emozioni, nella descrizione del piacere provato davanti a una manifestazione artistica). Tale rilievo permette di cogliere fino in fondo il "ruolo emblematico di Du Bos nello stabilire come prioritaria l'attenzione sul soggetto che aderisce all'opera d'arte"<sup>173</sup>.

Lo sguardo di Du Bos abbraccia quindi la "natura umana, intesa sia come natura psicologica che come natura fisica"<sup>174</sup>, la quale "non sarà cercata nella ragione: sarà invece passionalità, emotività, sentimento"<sup>175</sup>. E proprio la nozione di sentimento può diventare il filo rosso capace di tenere insieme le diverse tematiche contenute nelle *Réflexions*. Se, come afferma Blanchot, ogni libro, anche se frammentario, ha sempre un centro che lo attrae<sup>176</sup>, nelle *Réflexions* dubosiane esso è dato proprio dall'idea di sentimento.

---

<sup>171</sup> Le *Réflexions* sono un'opera senza un preciso ordine concettuale, ricca di sospensioni, rimandi, ripetizioni, digressioni, salti. Tale asistematicità non può, e non deve, essere ricondotta in una struttura unitaria. A tal proposito, Annie Becq afferma che "l'ordine adottato da Dubos nell'esposizione dei problemi trattati deve essere conservato, nella misura in cui è certamente significativo, allo stesso modo (vanno conservati) le incoerenze o gli equivoci delle sue analisi e delle sue definizioni" (A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, cit., p. 245).

<sup>172</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 8.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>174</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, cit., p. 23.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Secondo Blanchot, ogni libro, seppur frammentario, ha sempre un centro che lo attrae, "centro che non è fisso, ma si sposta per la pressione del libro e per le circostanze della sua composizione. Centro fisso, anche, che si sposta, se è un vero centro, restando lo stesso e diventando sempre più centrale, più riposto, più incerto e imperioso" (M.



Nelle sue pagine Du Bos costruisce la sua estetica del sentimento, conferendo all'estetico (al sensibile, all'affettivo) quella rilevanza che il razionalismo della precedente tradizione culturale aveva lasciato nell'ombra. La dimensione dell'affettività circoscrive il campo dell'estetico, il quale va definendo sempre più la sua autonomia, sottraendosi alla polarità sensazione / ragione, superata in nome di una sfera (quella del sentimento) che la esaurisce, orientando le due istanze in una nuova e più produttiva direzione.

La sua attenta analisi delle molteplici articolazioni del sentimento restituisce una conoscenza qualitativa della natura umana. In tal modo, Du Bos porta alla luce le intrinseche possibilità presenti nel tessuto estetico-sensibile dell'esperienza. La nozione di sentimento da lui delineata è "il nodo concettuale più importante"<sup>177</sup> e rappresenta "il punto più alto del suo pensiero"<sup>178</sup> perché è il sentimento la "caratteristica fondamentale dell'umanità"<sup>179</sup>.

La centralità del sentimento è evidenziata da Du Bos fin dall'inizio delle sue *Réflexions* con una constatazione di carattere empirico. L'autore afferma che noi "costatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile"<sup>180</sup>. Questa lapidaria affermazione permette di fare più di una considerazione. Innanzitutto, conferma quanto l'attenzione di Du Bos per il mondo dell'arte riguardi non tanto "i processi oggettivi del produrre, né i dati essenziali della nozione di

---

Blanchot, *Lo spazio letterario*, traduzione italiana di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1975, p. 3).

<sup>177</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 8.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 8. Il riconoscimento della soggettività umana come irriducibile ad una dimensione puramente 'oggettiva' è connesso al riconoscimento di una fonte o principio autonomo da cui emozioni dipendono: il sentimento appunto, che è strettamente legato all'elaborazione della nozione di *gusto*.

<sup>180</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 1 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 37).

arte”<sup>181</sup>. Egli elabora piuttosto “una sorta di “estetica dello spettatore”, che guarda l’oggetto artistico solo dal punto di vista della ricezione”<sup>182</sup>: si sofferma su ciò che le opere d’arte *causent*, provocano, comportano.

Di conseguenza, è importante porre in evidenza gli effetti delle varie forme d’arte sul soggetto fruitore: esse *causent un plaisir sensible*. Il *Dictionnaire de l’Académie françoise* (nell’edizione del 1694, la più vicina alla stesura delle *Réflexions*) permette di chiarire il senso e la portata di questa locuzione. *Plaisir* è un termine che dice “gioia, soddisfazione, movimento, sentimento gradevole eccitato nell’anima dalla presenza o dall’immagine di un bene”<sup>183</sup>.

Nel significato di *plaisir*, quindi, vi è già un primo rimando all’esperienza del sentimento. È un moto dell’anima causato, come dice l’estensore della voce, dalla presenza di un bene presente o immaginato (nel caso di Du Bos, è di certo un bene presente, trattandosi della visione di un quadro o della lettura di versi). Ma l’aggettivo *sensible*, che Du Bos sente la necessità di aggiungere, specifica il tipo di piacere cui fa riferimento: *sensible* è “ciò che ha del sentimento”, ma anche “ciò che colpisce i sensi, che si fa sentire”<sup>184</sup>.

Fin dall’inizio, Du Bos disegna una particolare forma di esperienza estetica ponendola sotto il segno del sentimento. Il piacere sensibile trova il suo campo d’azione nell’anima, ma passa attraverso i meccanismi di ricezione del soggetto, i quali hanno le loro radici nelle dinamiche della sensibilità. L’arte è quel particolare evento che, muovendo dalla dimensione squisitamente sensibile delle sue manifestazioni, produce piacere e suscita sentimenti nel fruitore.

Se questa interpretazione è plausibile, dovremmo incontrare nel testo stesso qualche indicazione di Du Bos che lo confermi. Poco oltre, egli si

---

<sup>181</sup> E. Franzini, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 100.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Dictionnaire de l’Académie françoise*, dédié a Roy, tome second, M-Z, Chez la veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Coignard, Paris 1694, p. 249.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 461.

accinge a spiegare “in che cosa consista questo piacere”<sup>185</sup>. Programmaticamente, l’autore afferma che nel prosiegua delle *Réflexions* tenterà di “chiarire a ciascuno il proprio apprezzamento e il proprio disgusto”<sup>186</sup>, e “insegnare agli altri il modo in cui i sentimenti nascono in loro”<sup>187</sup>.

*Instruire les autres de la manière dont leurs propres sentiments naissent en eux*: compare, nella sua prima ricorrenza, il termine sentimento, declinato al plurale, per sottolineare le differenti variazioni e le molteplici possibilità che caratterizzano le reazioni del soggetto alle differenti sollecitazioni artistiche. Nell’ottica di Du Bos, il *medium* sensorio (che passa attraverso la poesia e la pittura) è decisivo, perché è a partire da esso che è possibile analizzare il sentimento che le opere d’arte fanno sorgere.

Fin dall’esordio del testo, l’autore non limita la sua attenzione alle componenti fisiologiche. Ancora una volta, scoprire il significato del termine *sentiment* è illuminante. Sentimento è (nel *Dictionnaire de l’Académie française*) “l’impressione che fanno gli oggetti sui sensi”<sup>188</sup>. Significa anche “la funzione dei sensi”<sup>189</sup>. Ma sentimento “si dice anche delle affezioni, delle passioni e di tutti i movimenti dell’anima”<sup>190</sup>.

Anche la voce “*sentiment*” contenuta nel *Dictionnaire universel* di Furetière accoglie questa duplice caratterizzazione del sentimento: essa lo declina nel senso di una “sensazione, di una proprietà di cui gli organi ricevono le differenti impressioni degli oggetti”<sup>191</sup>. Ma, subito dopo,

---

<sup>185</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 1 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 37).

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Dictionnaire de l’Académie française*, cit., p. 461.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts [...] Par feu Messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l’Académie Française. Seconde Édition, revue, corrigée & augmentée par Monsieur*

viene precisato che “il sentimento non si trova negli organi dei sensi: è nell’anima. L’impressione degli oggetti sui sensi non è che la causa occasionale di ciò che accade nell’anima”<sup>192</sup>.

Du Bos accoglie nella sua analisi la doppia accezione di “sentimento”: da un lato, il suo esser legato alla capacità ricettiva degli organi di senso, alla ‘fisicità’ dei meccanismi sensoriali attivati dalla fruizione di un’opera. Dall’altro, la sua dinamica psicologica, che Du Bos assimila alle reazioni emotive che l’arte provoca, innescando il meccanismo che dà luogo al piacere. Il grande merito di Du Bos sta infatti “nell’aver trasferito la problematica del sentimento alle fondamenta del fenomeno estetico”<sup>193</sup>, gettando un ponte tra l’uomo, la sua natura, la sua sfera sensibile e la sua adesione emozionale al fenomeno artistico.

L’arte parla al cuore, più che alla ragione. Questa constatazione risuona chiara nelle *Réflexions*, dove Du Bos specifica che sono ‘i moti più intimi del cuore’ che verranno indagati<sup>194</sup>. L’arte ha il compito di “distrarre l’uomo da se stesso con l’occuparlo di se stesso e di ciò che gli sta più a cuore: il cuore umano appunto, le emozioni, i sentimenti, le passioni sue e dei suoi simili”<sup>195</sup>.

Alla luce di queste prime considerazioni sulla pagina introduttiva delle *Réflexions*, è possibile fare alcune precisazioni di carattere

---

*Basnage de Bauval*, t. 1-3, chez Arnoud et Reinier Leers, à La Haye et à Rotterdam 1701, tome III (manca la numerazione delle pagine).

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell’estetica moderna*, cit., p. 37.

<sup>194</sup> Come sottolinea Maddalena Mazzocut-Mis, “a Du Bos interessa il fondamento sensuale dell’emozione, scartando del tutto una riflessione sul sentimento di impronta razionale-intellettuale” (M. Mazzocut-Mis, *Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti*, nel volume *Il secolo dei lumi e l’oscuro*, cit., p. 87).

<sup>195</sup> E. Caramaschi, *L’estetica dell’Abate Du Bos: impressionismo o tradizionalismo?* in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel «Secolo dei Lumi»*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1970, p. 211.

programmatico. Si è potuto constatare come, pur in assenza di una definizione di *sentiment* (di sentimento Du Bos discuterà, è più ampiamente, nel prosieguo della sua trattazione), tale nozione è immediatamente richiamata da Du Bos, che ne fa il fulcro delle sue considerazioni. Con Lombard si può affermare che “la teoria del sentimento estetico riempie già il primo volume”<sup>196</sup> dell’opera, che contiene la teoria della passioni artificiali.

Per evitare accostamenti o identificazioni tra le due istanze, fin da subito l’intento di Du Bos è quello di non confondere il sentimento con la sensazione, la mera sensibilità o con altre dimensioni, per così dire, ‘passive’ della sfera affettiva. La fine analisi di Migliorini rileva come nella prima parte dell’opera “Du Bos usa soltanto *passions* [...] accostandovi spesso *émotions*”<sup>197</sup>, rispetto alle quali “il *sentiment*, di cui si parlerà tanto nella seconda parte, non è affatto una specie di sinonimo, ma anzi -in un certo senso- una specie di opposto”<sup>198</sup>. Il sentimento, infatti, diventa per Du Bos la facoltà o l’organo che presiede al giudizio sulle opere d’arte: la categoria nella quale rientrano le emozioni che esse sono capaci di suscitare.

## 2.2 Emozione e passione: il piacere dell’arte

Nelle prime sezioni delle sue *Réflexions*, Du Bos parla del rapporto tra l’arte e la sensibilità, e muovendo da una vera e propria “indagine empirica sull’origine del piacere artistico”<sup>199</sup>, mostra il riflesso soggettivo

---

<sup>196</sup> A. Lombard, *L’Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, cit., p. 199.

<sup>197</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, cit., p. 25. In nota, lo studioso aggiunge: “Il Du Bos non distingue tra *émotion* e *passion* che sono ambedue sinonimi di “movimento dell’anima”; *sentiment*, come vedremo in seguito, designa la funzione del giudizio portato, appunto, sulle *émotions* (o sulle *passions*)” (*ibidem*).

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 199.

che accompagna ogni esperienza estetica. Secondo l'Abate, i versi e i quadri suscitano un piacere sensibile, cosa che ognuno può sperimentare. Tuttavia, aggiunge l'autore,

“ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consiste questo piacere, che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore. L'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci”<sup>200</sup>.

Gli oggetti che fanno nascere in noi piacere sono, paradossalmente, quelli che causano pena, sentimenti sgradevoli o comunque dolorosi. Du Bos impiega alcuni esempi per spiegare, nell'uomo, la singolare dinamica del piacere sensibile. Ciò che provoca una reazione emotiva e 'tocca' la nostra sensibilità è, ad esempio, un quadro patetico (come la raffigurazione del sacrificio della figlia di Jefte), un poema che parla di morte, o una scena teatrale che commuove e fa piangere. Le imitazioni che i poeti e i pittori fanno di soggetti o di eventi tragici, luttuosi o dolorosi, ci attraggono e sono, per noi, fonte di piacere. Un piacere particolare e contraddittorio, però, quello provato, che proviene da una sensazione confusa di piacere e di dolore:

“Più le vicende descritte dalla poesia e dalla pittura, se viste realmente, scuotono il nostro senso di umanità, più le imitazioni che tali arti ci presentano hanno il potere di coinvolgerci [...]. Un fascino segreto ci

---

<sup>200</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 1 (*Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 37). Queste affermazioni richiamano l'antico paradosso del “piacere tragico”, di stampo aristotelico, in cui pietà e terrore sono il veicolo principale della catarsi tragica: “Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni” (Aristotele, *Poetica*, 1449 b 24-28. Il corsivo è mio [Aristotele, *Poetica*, cit., p. 135]).

attrae dunque verso le imitazioni fatte dai pittori e dai poeti proprio quando la natura testimonia con un fremito interiore la ribellione contro il proprio piacere”<sup>201</sup>.

L’uomo avverte dentro di sé una sorta di *scissione*, poiché la natura si ribella alla fonte delle proprie emozioni che, il più delle volte, è lo spettacolo del pericolo e delle sofferenze altrui. Du Bos legge nell’uomo una *duplice essenza*. Da un lato, egli nota il suo profondo coinvolgimento quando è spettatore di eventi drammatici. L’Abate universalizza questa particolare condizione, allargando tale visione alla storia dei popoli. Egli afferma che i Romani, i Greci, persino i Francesi al tempo di Enrico II, sono tutti esempi del fatto che “negli spettacoli più crudeli esiste una sorta di attrazione capace di farli amare dai popoli più umani”<sup>202</sup>. È una verità storicamente verificabile che “il fascino dell’emozione fa dimenticare alle nazioni più tranquille i fondamentali principi umanitari e nasconde alle nazioni cristiane i precetti più ovvi della loro religione”<sup>203</sup>.

Accanto ad una sfera emozionale che si attiva alla vista di eventi dolorosi, Du Bos scorge nella natura umana anche la capacità di provare compassione:

“La natura ha voluto dotarlo [l’uomo] di una sensibilità pronta e sollecita, come principale fondamento della società (...). Ci ha forgiati in modo tale che tutto ciò che si agita intorno abbia su di noi una grande influenza, affinché coloro i quali necessitano della nostra indulgenza o del nostro aiuto ci possano facilmente commuovere”<sup>204</sup>.

---

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 7 (p. 43).

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 14 (p. 48). Secondo Giampiero Moretti, “l’influsso inglese (specialmente di Addison) è riconoscibile nella richiesta dubosiana alle opere d’arte di «scommuovere» il soggetto; è il *sentimento* a «rivelare» se lo scopo dell’opera (*l’effetto*) è stato raggiunto. Di

Come nota Maddalena Mazzocut-Mis, per Du Bos “la sensibilità può diventare non solo la base di una nuova estetica, ma anche il fondamento del vivere civile”<sup>205</sup>. L’animo dell’uomo è impressionabile e predisposto naturalmente ad emozionarsi davanti agli spettacoli reali, di conseguenza lo sarà anche (come si avrà modo di approfondire) dinanzi agli oggetti imitati dall’arte. Inoltre, la sensibilità è per l’Abate quel fattore che depotenzia l’eccesso di “amore per se stessi (*amour de soi-même*)”<sup>206</sup> impedendo che si trasformi “in uno smodato amor proprio (*amour propre*)”<sup>207</sup>, che non consentirebbe la costruzione e il mantenimento di legami sociali<sup>208</sup>.

In tal modo, “le lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto. Le grida di un uomo che ha in comune con noi solo l’umanità, ci fanno accorrere in suo aiuto con un moto meccanico che precede ogni riflessione”<sup>209</sup>. La compassione nulla ha a che vedere con elementi razionali: è l’emozione altrui che colpisce e commuove, e non si otterrebbe mai compartecipazione “con il ragionamento e la convinzione”<sup>210</sup>. Anche la capacità di coinvolgimento

---

conseguenza, questo è l’attimo in cui l’intelletto deve momentaneamente arretrare dinanzi al sentimento; esso però recupera il suo ruolo di guida tramite il gusto, che fornisce il giudizio *ben educato* di valore sull’opera, pur senza annullare del tutto lo spazio «oscuro» del sentimento (G. Moretti, *Il genio. Origine, storia, destino*, Morcelliana, Brescia 2011, p. 45).

<sup>205</sup> M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano 2005, p. 87.

<sup>206</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 14 (p. 48).

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Su questo passo dubosiano si è soffermato Enzo Caramaschi, notando che “c’è là sotto un’antinomia tra le buone intenzioni della natura e l’egoismo dell’uomo sociale, dell’uomo storico, che par preludere all’antitesi su cui giocherà Jean-Jacques Rousseau” (E. Caramaschi, *Arte e critica secondo Jean-Baptiste Du Bos*, in E. Caramaschi, *Études de littérature française. Saint- Evremond – Abbé Du Bos – Flaubert – Les Goncourt – Maurice Barrès – Remy de Gourmont*, A. G. Nizet, Paris – Adriatica, Bari [Studi e testi di letteratura diretti da Gianni Nicoletti], pp. 71-72).

<sup>209</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 14 (p. 48).

<sup>210</sup> *Ibidem*.



nelle altrui vicende diventa un presupposto essenziale per la teoria estetica dubosiana: l'arte raggiunge il suo vero scopo "se l'imitazione in un poema o in quadro ci suscita compassione o c'intenerisce"<sup>211</sup>.

Du Bos muove, quindi, da un'attenta disamina dei meccanismi che si attivano nell'uomo. A partire da queste constatazioni, Du Bos si chiede quale sia la dinamica dell'animo umano, quando esso ricerca la fonte del proprio piacere in un oggetto che la sua compassione rigetterebbe. Come possono la morte o il dolore attivare la sua vita emotiva? Du Bos afferma, con tono programmatico:

"Cercherò di chiarire questo paradosso e di spiegare l'origine del piacere che i versi e i quadri ci procurano [...], di esaminare con metodo filosofico (*examiner en Philosophe*) perché queste produzioni abbiano un tale effetto sugli uomini"<sup>212</sup>.

Per rendere evidente un tale paradosso con metodo filosofico, l'indagine dubosiana assume un'impostazione di carattere *antropologico*, che serva a mettere in luce le cause del piacere artistico e ad analizzare le passioni provocate dall'arte. L'autore ritiene, così, di dover preventivamente affrontare le passioni che nascono nell'anima in occasione di eventi reali.

L'immagine dell'uomo che apre la prima sezione delle *Réflexions* è molto significativa. Du Bos incontra il Platone del *Simposio* per raffigurare il bisogno, la mancanza, il desiderio che caratterizzano, ontologicamente, la condizione dell'uomo:

"Gli uomini non provano nessun piacere naturale che non sia frutto del bisogno; e forse è proprio ciò che Platone<sup>213</sup> voleva darci a intendere

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 277 (p. 296).

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 1-2 (p. 48).

<sup>213</sup> *Simposio*, 203 b-c.

quando diceva, nel suo stile allegorico, che l'amore era nato dall'unione del bisogno con l'abbondanza"<sup>214</sup>.

Il piacere naturale è intimamente legato al suo opposto: al dolore che viene dalla mancanza e che necessita di essere placato attraverso la soddisfazione del bisogno. Anche per l'animo vale la stessa dinamica riscontrata nel corpo:

"L'animo ha i suoi bisogni come il corpo; e uno dei maggiori bisogni dell'uomo è quello di avere la mente occupata. La noia<sup>215</sup> che segue ben presto l'inattività dell'animo è un male così doloroso, tanto che l'uomo intraprende spesso i lavori più faticosi per non subire la pena di esserne tormentato"<sup>216</sup>.

La dinamica naturale dell'animo esige che l'uomo, per sfuggire alla noia, sia in un continuo stato di tensione emotiva, che gli serva a trarre dall'esterno (perché "è il corpo che agisce sull'anima"<sup>217</sup>) motivi di occupazione che lo tengano lontano dal male peggiore: la noia. La quiete,

---

<sup>214</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 2 (p. 38).

<sup>215</sup> Nelle sue riflessioni dedicate all'idea di esperienza estetica come rimedio per la noia, Tatarkiewicz nota come, a partire dal Rinascimento, ci si è chiesti "a cosa dobbiamo il fatto di sentire simili esperienze, quali facoltà e atteggiamenti richiedono da parte nostra? [...] Una teoria completa sull'argomento la diede alle stampe nel 1719 Jean-Baptiste Du Bos. La sua teoria parte dall'assunto che l'uomo agisce solo in vista del soddisfacimento dei suoi bisogni, e uno di questi è tenere la mente occupata, in quanto altrimenti si annoia ed è infelice. Per evitare la noia l'uomo intraprende svariate attività, alcune persino difficili e pericolose; ma può raggiungere questo scopo anche in modo non pericoloso né nocivo, cioè per mezzo dell'arte e dell'esperienza estetica: esse servono ad intrattenere in modo innocuo la mente umana. Probabilmente questa fu la prima teoria che spiegasse a cosa serve l'esperienza estetica; agli amanti del bello probabilmente sembrò cinica, e quindi durante la vita dell'autore ebbe meno sostenitori di oggi" (W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, cit., p. 319).

<sup>216</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., pp. 2-3 (p. 38).

<sup>217</sup> M. Mazzocut-Mis, *Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti*, cit., pp. 87-88.

il *repos*, sembra dire Du Bos, è per l'anima una sorta di malattia. Essa vive e si alimenta piuttosto di passioni, di *mouvement*, per il continuo bisogno che l'uomo ha di far fronte alla sua condizione di insoddisfazione e di sfuggire al vuoto interiore. Per Du Bos "lo stato di imperfezione è connaturato alla natura umana"<sup>218</sup>.

Per sfuggire alla letargia dei sensi, per non cadere nel languore, si vedono gli uomini "inseguire con tanto ardore ciò che chiamano il loro piacere, abbandonarsi alle passioni di cui conoscono per esperienza le spiacevoli conseguenze"<sup>219</sup>. Per Du Bos "la noia deve essere combattuta con l'eccitamento della passione"<sup>220</sup>. Bisogna perciò che l'uomo tenga costantemente occupato il suo animo, e può farlo, secondo Du Bos, in due modi: "o abbandonandosi alle impressioni che gli oggetti esterni esercitano su di esso, e questo si chiama sentire; oppure intrattenendosi con speculazioni su materie utili e curiose, e questo si chiama riflettere e meditare"<sup>221</sup>. Ma anche questa strada dell'abbandono al lavoro materiale o all'attività mentale non è senza pericoli:

"Né l'inquietudine causata dalle attività né l'agitazione che esse richiedono possono piacere agli uomini di per sé. Le passioni che procurano loro le gioie più vive sono anche causa di pene durature e dolorose"<sup>222</sup>.

L'inquietudine e l'agitazione, che sono gli aspetti intrinseci della via del *mouvement*, sono stati ugualmente dolorosi. Per sfuggire alla noia originata dal vuoto che c'è nell'animo, gli uomini vanno incessantemente alla ricerca di emozioni, di passioni violente che li distraggano da se stessi, subendo anche i dolori che da questo consegue. Essi, sostiene Du

---

<sup>218</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 21.

<sup>219</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 4 (p. 39).

<sup>220</sup> M. Mazzocut-Mis, *Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti*, cit., p. 91.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 3 (p. 38).

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 4 (p. 39).

Bos, “temono ancor più la noia che segue l’inattività e trovano nelle imprese movimentate e nell’ebbrezza delle passioni un’emozione che li tiene occupati”<sup>223</sup>.

“*L’homme est né pour vivre dans les convulsions de l’inquiétude, ou dans la léthargie de l’ennui*”<sup>224</sup>: Du Bos sembra condurre l’uomo davanti a questa lapidaria sentenza, quella che Voltaire presenterà a *Candide* alla fine dell’omonimo racconto. Un bivio, questo, in cui ogni strada è senza uscita. L’uomo sembra perciò condannato, di necessità, all’inazione o all’inquietudine.

Du Bos (come farà Voltaire, seppur in altro contesto) problematizza però questa conclusione, poiché egli vuole allontanare la Scilla della noia evitando la Cariddi dell’eccessiva agitazione. Passa perciò a trattare non più delle passioni di cui l’uomo è attore (e che rischiano di travolgerlo), bensì delle passioni di cui è ‘spettatore’, quelle provocate dallo spettacolo delle altrui sofferenze:

“L’emozione naturale che si risveglia in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo o nella sventura non ha altre attrattive se non quella di essere una passione i cui moti agitano l’animo e lo tengono occupato; tuttavia quest’emozione possiede un fascino che induce a ricercarla, nonostante le idee tristi e fastidiose che l’accompagnano e che la seguono”<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> *Ibidem*. Poco oltre, Du Bos aggiunge: “Noi rincorriamo per istinto gli oggetti che possono eccitare le nostre passioni, sebbene essi esercitino su di noi impressioni che spesso ci costano notti inquiete e giornate infelici. Gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse” (*ibid.*, p. 4 [p. 40]).

<sup>224</sup> Voltaire, *Candide ou l’optimisme*, in *Œuvres de Voltaire, avec Préface, Avertissements, Notes par M. Beuchot*, chez Lefèvre-Werdet et Lequien Fils, Paris 1829, tome XXXIII (*Romans – tome I*), p. 340.

<sup>225</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 5 (p. 40).

Du Bos describe una sorta di reazione istintuale, una reazione psicologica meccanica che coglie il soggetto quando è preso da una forte emozione. *Émotion* indica nell'uomo un movimento, un'agitazione dell'anima, una reazione affettiva causata nell'animo da un evento di particolare intensità drammatica. Tale dimensione emotiva, collegata a quella del piacere, è accompagnata dal dolore<sup>226</sup>. *Émotion* significa “disordine, scompiglio, timore, turbamento, spavento”<sup>227</sup>. Questo forte impatto emozionale permette all'uomo di trovare, in particolari situazioni, la possibilità di sfuggire all'inattività. Come sottolinea Paola Vincenzi, “gli uomini assistono con intimo gusto a spettacoli tremendi non perché malvagi, non perché mossi da una qualche perversione, bensì perché mossi dalla dinamica naturale del loro animo, perché sostanzialmente incapaci di attivare emozionalmente per proprio conto la mente e quindi bisognosi di trarre dall'esterno nutrimento alla loro fantasia”<sup>228</sup>.

Du Bos sembra quasi assimilare l'emozione alla passione. Entrambe sono accomunate dalla medesima dimensione ‘passiva’ di reazione affettiva a una sollecitazione esteriore (l'anima è in un certo senso passiva, il suo provare emozione o passione è uno stato indipendente dalla volontà). Inoltre, se l'emozione è legata ad una sensazione quasi confusa di piacere e di dolore, anche la passione è accompagnata da piacere e pena, da sensazioni gradevoli e dolorose: essa è un “movimento dell'animo, un'agitazione seguita da dolore (*douleur*) e da piacere (*plaisir*)

---

<sup>226</sup> Aristotele sosteneva (*Etica nicomachea*, II, 4, 1105 b 21) che l'emozione è una sorta di affezione dell'anima che sia accompagnata dal piacere o dal dolore: essa può essere considerata come la reazione immediata dell'essere vivente ad una situazione che gli è o favorevole o sfavorevole, e che si traduce in una ‘tonalità sentimentale’ piacevole o dolorosa.

<sup>227</sup> *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses [...] par P. Richelet*, chez Jean Herman Widerhold, Genève 1680, p. 277.

<sup>228</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 20.

tale da apportare cambiamenti nello spirito”<sup>229</sup>. Come nota Annie Becq, in questa prima parte delle *Réflexions* emozione e passione sono presentati da Du Bos come “quasi-sinonimi”<sup>230</sup>, come “quei movimenti dell’anima provocati da una causa esteriore e caratterizzati da una certa intensità”<sup>231</sup>.

### 2.3 La teoria delle passioni artificiali

La descrizione della dinamica passionale permette a Du Bos di spiegare l’arte come quel particolare *divertissement* che conduce l’anima a un’evasione nella finzione. Ontologicamente l’uomo è caratterizzato da povertà, da limiti, cui deve necessariamente supplire, visto il suo costitutivo bisogno di ‘tenere la mente occupata’. I tormenti inflitti sul patibolo, i supplizi durante gli spettacoli dei gladiatori, i volteggi di un acrobata sulla corda, perfino il gioco d’azzardo, sono, per Du Bos, possibilità per l’uomo di tenersi occupato, situazioni che possono provocare in lui una reazione emotiva, toccando le corde della sua sensibilità senza tuttavia coinvolgerlo in prima persona. Richiamando l’immagine lucreziana dello spettatore di naufragi (*De rerum natura*, 2. 1-2 e 5-6), Du Bos descrive l’“attrattiva che fa amare le inquietudini e le ansie causate dai pericoli in cui vediamo essere esposti altri uomini, senza prendervi parte direttamente”<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses [...] par P. Richelet*, cit., p. 133.

<sup>230</sup> A. Becq, *Genèse de l’esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l’Imagination créatrice*, cit., p. 246.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>232</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 5 (p. 40). Nelle sue considerazioni sull’esperienza estetica, Tatarkiewicz nota che le riflessioni dubosiane su quello che si potrebbe definire un ‘piacere tragico’ rimandano alla teoria dei cosiddetti “sentimenti apparenti” che, “anche se sgradevoli, non impediscono il piacere. Si tratta del cosiddetto «problema di Dubos», il quale notò questa contraddizione già agli inizi del

Con quest' argomento, Du Bos ha aggiunto un'importante acquisizione alla sua argomentazione: ha dimostrato cioè che "accanto alle passioni «dirette», l'uomo può rivolgersi anche a passioni «riflesse», frutto della vista di passioni reali provate da altri esseri umani, e quindi indirette, un po' meno dolorose in quanto «indebolite»"<sup>233</sup>.

Nonostante occupino l'anima allontanando la noia, le passioni riflesse (derivate cioè dall'osservazione diretta di eventi tragici reali) sono ancora troppo violente, perché affliggono l'uomo col ricordo sgradevole dell'esperienza osservata (assistere a un supplizio provocherà un'impressione duratura che tormenterà a lungo, prima di essere dimenticata). Per l'amarezza che lasciano nell'animo, le passioni si tramutano presto in dolore.

Du Bos ha più volte sottolineato che l'uomo, pur di sfuggire all'inazione, rincorre per istinto gli oggetti che possono sollecitare le sue passioni, e preferisce la sofferenza da esse causata piuttosto che la noia. È un "moto che la ragione mal reprime"<sup>234</sup>, e che "spinge molte persone a inseguire gli oggetti più adatti a lacerare il cuore"<sup>235</sup>.

La domanda (che ha in realtà un tono assertivo) che Du Bos fa seguire a questa constatazione apre, per così dire, alla *pars costruens* del suo pensiero:

"Quando le passioni reali e autentiche che procurano all'animo le sensazioni più vive hanno conseguenze così dolorose, poiché i momenti felici di cui ci fanno gioire sono seguiti da giornate così tristi, l'arte non potrebbe trovare la maniera di separare le brutte conseguenze di molte passioni da ciò che esse hanno di piacevole? L'arte non potrebbe creare,

---

Settecento cercando di risolverla" (W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, cit., p. 327).

<sup>233</sup> L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 200.

<sup>234</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 5 (p. 40).

<sup>235</sup> *Ibidem*.

per così dire, esseri di una nuova natura? Non potrebbe produrre oggetti che suscitino in noi passioni artificiali capaci di tenerci occupati nel momento in cui le sentiamo e incapaci di causare in seguito pene reali e autentiche afflizioni?"<sup>236</sup>.

Du Bos giunge così al nucleo principale del suo itinerario: spiegare la natura del piacere sensibile che i versi e i quadri provocano nel fruitore. Un tale piacere si nutre degli elementi del più vivo dolore.

L'arte ha il compito di farci vivere passioni intense (attenuate rispetto a quelle reali) che non abbiano le spiacevoli conseguenze degli oggetti reali. Essa attiva passioni artificiali, perché *imita* gli eventi reali che sono in grado di suscitare in noi stati passionali, spogliandole dei loro effetti negativi e duraturi. L'esperienza delle passioni artificiali trova un 'giusto compromesso' tra piacere delle passioni naturali e il dolore che esse comportano (che, se non eliminato, è almeno ridotto e contenuto), e permette alle passioni stesse di depurarsi dalla loro negatività.

Per Du Bos, l'esperienza estetica risponde al naturale desiderio dell'uomo di tenersi occupato attraverso l'esercizio delle passioni. La funzione dell'arte è quella di "proporre una risposta all'esigenza di felicità (*bonheur*) che si trova nel cuore della natura umana"<sup>237</sup>. Dire che l'arte è fatta per la felicità dell'uomo significa "sottometterla ai principi naturali che regolano la vita dello spirito e dell'anima"<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 9 (p. 44).

<sup>237</sup> R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et le pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 242.

<sup>238</sup> *Ibidem*. Anche Enrico Fubini nota che a Du Bos "l'arte non interessa come oggetto indipendente e autosufficiente nel suo valore, ma solo in quanto entra in relazione con l'uomo [...]. Tutta l'opera non tende mai a rispondere alla domanda *che cos'è l'arte?*, ma piuttosto *a cosa serve l'arte?*, *in che modo serve?*, *a quale funzione assolve?*" (E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 19).



Du Bos “localizza il tema del piacere nella sensibilità e nell’affettività pura”<sup>239</sup>. L’arte è un fenomeno puramente emozionale, che chiama in causa direttamente la sfera sensibile dell’uomo suscitando passioni artificiali:

“Quei fantasmi delle passioni che poesia e pittura sanno stimolare commuovendoci con le imitazioni che ci presentano, soddisfano il nostro bisogno di essere occupati. I pittori e i poeti destano in noi passioni artificiali, offrendoci le imitazioni degli oggetti che suscitano in noi passioni vere”<sup>240</sup>.

L’impressione provocata da queste imitazioni, spiega Du Bos, non differisce in intensità da quella suscitata dall’oggetto imitato dal pittore o dal poeta se non per il fatto che è meno viva. Essa è capace di destare nell’animo una passione, la quale però è superficiale e transitoria, senza avere quegli effetti duraturi che avrebbe un’impressione causata dall’oggetto stesso imitato. In questo modo, il piacere provato non è che un “piacere puro, non seguito dagli inconvenienti che accompagnano le emozioni serie provocate dall’oggetto stesso”<sup>241</sup>. L’artistico viene così a identificarsi con il *patetico*: l’arte deve coinvolgere la sfera emozionale dell’uomo, senza però avere come scopo un piacere pacificante e che acquieta il desiderio, visto che l’attività è la vita dello spirito.

---

<sup>239</sup> M. Mazzocut-Mis, *Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti*, cit., p. 95.

<sup>240</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 9 (pp. 44-45).

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 10 (p. 45). A tal proposito, Maddalena Mazzocut-Mis afferma: “Nel solco della tradizione agostiniana, Du Bos sviluppa il tema dell’esercizio della compassione, reso autonomo dalla sfera etica, considerandolo unicamente per il suo lato psico-fisiologico connesso all’attività emotiva. Poiché ogni turbamento dell’anima, anche a prescindere dalla sua qualità, è fonte di piacere, ma solo a condizione, come già voleva Cartesio, che l’anima lo domini, le emozioni che si provano di fronte a un’opera d’arte rispondono pienamente a quest’esigenza e risultano quindi ‘senza inconvenienti’, cioè piacevoli” (M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, cit., p. 97).

Questa necessità è uno dei motivi per cui Du Bos tiene lontano dalla sua riflessione ogni riferimento a una teoria del bello. L'intento dell'autore non è soltanto quello di privilegiare le dinamiche del soggetto, separandolo da ogni contesto regolistico che lo condizionerebbe fortemente. Il fatto è che, anche fuori da un tale ambito, il riferimento a un bello "è comunque per il soggetto l'esperienza di un accordo tra i sensi o di uno stato di quiete contemplativa"<sup>242</sup>, profondamente contrario alla sua natura. Per questo in Du Bos assume un'importanza notevole la dimensione emotiva e passionale del fatto artistico. Egli affida all'arte il compito di suscitare piacere attraverso la sollecitazione delle passioni.

Il privilegio accordato alla natura umana e alle sue dinamiche emozionali comporta una sorta di mutamento di paradigma per la *creazione* dell'opera d'arte, perché essa, "al di là delle modalità di rappresentazione, è espressione di una dimensione passionale, emotiva, sentimentale"<sup>243</sup>. In Du Bos, cioè, "l'arte non è una semplice imitazione della natura di cui bisogna valutare la somiglianza"<sup>244</sup>.

Il senso e la portata teorica di tale slittamento sembrano essere annunciati dalla voce "Passion" del *Dictionnaire universel* di Furetière che, al primo significato del termine ("passioni si dice di movimenti e differenti agitazioni dell'animo secondo i diversi oggetti che si presentano ai sensi"<sup>245</sup>), aggiunge: "Passioni si dice anche in Retorica, in

---

<sup>242</sup> M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, LED, Milano 2010, p. 21.

<sup>243</sup> P. Vincenzi, *Dalla passione all'emozione estetica: il contributo di Du Bos*, in "ITINERA" – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti", dicembre 2005 (<http://www.filosofia.unimi.it/itineri>).

<sup>244</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, cit., p. 264.

<sup>245</sup> *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts [...]* Par feu Messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Académie Française. Seconde Édition, revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, cit., tome III (manca la numerazione delle pagine).

Poesia, in Pittura e in Musica, dove la finezza dell'arte consiste nel muovere (il verbo è *émouvoir*, quindi "toccare, eccitare"<sup>246</sup>) o nel ben rappresentare le passioni"<sup>247</sup>.

## 2.4 Il sentimento e il giudizio estetico

Si è già visto come nella teoria estetica di Du Bos le passioni artificiali attivate dall'imitazione artistica siano strettamente legate alla presenza di situazioni di particolare intensità emotiva, capaci, perciò, di suscitare particolari reazioni affettive nei soggetti fruitori. L'Abate elabora una precisa teoria della fruizione estetica e affronta le dinamiche dell'emozione come piano privilegiato su cui fondare i meccanismi di ricezione del fenomeno artistico: vi sono eventi e oggetti che toccano la nostra sfera sensibile e emozionale e accendono le nostre passioni, procurandoci piacere.

Le considerazioni di Du Bos sulle varie forme di espressione artistica (poesia, pittura, teatro, musica) sono importanti e innovative, perché analizzano le arti dal punto di vista della loro potenza espressiva e comunicativa (rispetto al tradizionale parametro della mimesi, basato sulla loro efficacia tecnica e riproduttiva). L'ambito dell'estetico, del qualitativo, del sensibile diventa così parte essenziale della dimensione umana.

---

<sup>246</sup> *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses [...] par P. Richelet*, cit., p. 277. A sua volta, *toucher* vuol dire "muovere (*émouvoir*), eccitare qualche passione nell'anima" (*ibid.*, p. 464).

<sup>247</sup> *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts [...] Par feu Messire Antoine Furetière, Abbé de Chaligny, de l'Académie Française. Seconde Édition, revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Beauval*, cit., tome III (manca la numerazione delle pagine).

Per *nous émouvoir*, l'opera d'arte (una pittura, una poesia, un'opera di teatro o musicale) deve sempre esprimere e trasmettere un'emozione all'animo dello spettatore. Essa, perciò, non può avere lo scopo di riprodurre gli eventi nella loro nuda oggettività. Ogni autentica opera d'arte è espressione di una dimensione passionale, emotiva, sentimentale: "La passione può essere condotta, come accade in Diderot, in Batteux e ancor prima in Du Bos, sul piano della espressione, cioè di un'immaginazione creativa e gestuale sia nelle dimensioni produttive sia in quelle estetiche della ricezione"<sup>248</sup>.

Nelle *Réflexions* di Du Bos, si annuncia la categoria estetica dell'*espressione*, che dà un significato nuovo e un valore maggiore all'orizzonte *umano* dei sentimenti e delle passioni. L'arte ha una capacità *imitativa* soltanto nella misura in cui riesce a *riprodurre* in noi determinate reazioni emotive: l'oggetto artistico che viene presentato deve essere realmente *touchant*.

Per questa ragione, nella prima parte dell'opera, il fulcro del discorso è rappresentato dalle passioni e dagli stati emozionali provocati dalle opere d'arte, posti in primo piano anche nelle riflessioni che Du Bos dedica alla *Querelle degli Antichi e dei Moderni*: Du Bos ha criticato l'artificiosità dei ragionamenti astratti, che inducono a giudicare l'opera d'arte in base a principi oggettivi, universali e oppone, rispondendo filosoficamente, la lezione empirista ai moderni cartesiani, che misurano la dimensione artistica col metro della ragione, della mentalità analitica, dell'*esprit géométrique*.

Lo scetticismo nei confronti dei ragionamenti astratti e delle dimostrazioni filosofiche 'aprioristiche' è presente nell'opera di Du Bos. Egli si rivolge all'arte partendo dall'altro emisfero della condizione umana, quello della sensibilità, dell'emotività, e cerca di mostrare come questa adesione sentimentale all'opera stia alla base del fare e del giudicare artistico.

---

<sup>248</sup> E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, cit., p. 117. Il corsivo è mio.

La sua è un'estetica che (proprio grazie ad una nuova significazione del concetto di sentimento) "vuole superare la dimensione normativa del classicismo e che, sulla scia delle suggestioni empiriste, diventa descrittiva, più attenta ai meccanismi che vengono innescati nel rapporto tra oggetto artistico e soggetto fruitore e alla particolare forma di comunicazione che si stabilisce fra queste due polarità"<sup>249</sup>. Si profila una "dimensione della conoscenza di carattere sentimentale"<sup>250</sup>. L'arte ha una carica emozionale, e ha la capacità di muovere le passioni dell'uomo, di stabilire un contatto con il 'cuore' più che con l'intelletto.

Liberare l'affettività da un 'dominio' di carattere intellettuale non significa però che il *piacere derivato dalla fruizione delle opere d'arte* si riduca al versante puramente sensistico. Esso va oltre perché rappresenta un primo nucleo teorico che fonda una dimensione giudicativa e conoscitiva del sentimento. Trattandosi di fenomeni artistici, non ci troviamo di fronte ad oggetti che interessano unicamente il nostro corpo, ma, per Du Bos, sono centrali gli effetti sull'anima. Si passa, come ben sottolinea Annie Becq, "dal dominio fisico al dominio morale e, da qui, nello specifico, al dominio estetico"<sup>251</sup>.

Dall'analisi dei meccanismi psicologici e dall'indagine sul piacere provato in sede di fruizione artistica prende avvio una "costruzione via via sempre più complessa attraverso la quale il sentimento viene fatto assurgere a caratteristica fondamentale dell'umanità"<sup>252</sup>.

L'arte produce passioni artificiali solo in quanto imita oggetti reali che, a loro volta, sono in grado di produrre in noi stati passionali. La descrizione delle passioni artificiali è senza dubbio il nucleo da cui Du Bos elabora la sua trattazione delle caratteristiche della dimensione

---

<sup>249</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 8.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>251</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, cit., p. 250.

<sup>252</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 8.

artistica. A tal proposito, Migliorini scrive che nella prima parte delle *Réflexions*

“il criterio di giudizio non potrà essere che la constatazione del grado di agitazione emotiva di cui un’opera d’arte è capace. Criterio che qui sembra limitato ma che in seguito, quando sarà *trasferito dal piano della passionalità a quello della cultura*, diventerà uno dei più interessanti tentativi di costituzione di una teoria ‘sentimentale’ del valore estetico e, conseguentemente, di una fondazione emozionale del procedimento della critica (attraverso una verifica, o meglio, validificazione emotiva) che sia dato riscontrare nel XVIII secolo”<sup>253</sup>.

Secondo lo studioso italiano, a Du Bos va fatta risalire una sorta di “rivoluzione intellettuale circa il modo di giudicare l’arte”<sup>254</sup>: il sentimento è costitutivo dell’esperienza estetica. Come si è cercato di dimostrare nei paragrafi iniziali, se è vero che l’Abate, nella prima parte della sua opera, si sofferma *per lo più* su una teoria delle passioni artificiali che chiama in causa impressioni, emozioni e passioni, ciò non significa che non cominci già a qualificare il sentimento e a distinguerlo dall’attitudine umana alla sensibilità.

Nella sua analisi iniziale, il sentimento è sì legato alla capacità ricettiva degli organi di senso, alla ‘fisicità’ dei meccanismi sensoriali attivati dalla fruizione di un’opera. Ma Du Bos comincia anche a riferirsi alla sua *dinamica psicologica*, alle reazioni emotive che l’arte provoca, innescando il meccanismo che dà luogo al piacere. In tal modo, egli stabiliva un legame inscindibile tra l’uomo, la sua natura, la sua sfera sensibile e la sua adesione emozionale al fenomeno artistico.

---

<sup>253</sup> E. Migliorini, *Note alle Réflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, cit., pp. 43-44.

<sup>254</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli antichi e la fondazione dell’estetica moderna*, cit., p. 26.

Pur con le sue caratteristiche di immediatezza e di naturalità, il sentimento non si identifica affatto con l'emozione o con la passione: queste infatti sono espressioni della reazione psicologica dell'individuo davanti all'opera, mentre il sentimento è funzione preposta al giudicare, quindi si colloca automaticamente su un piano superiore rispetto alla dimensione emozionale. Restava perciò aperto il *problema della qualità specifica del sentimento* generato dalla fruizione dell'opera d'arte: questione che l'Abate affronta, in modo finalmente esplicito e definitorio, quando scrive:

“Quelle *prime idee che nascono nell'animo*, quando esso prova una viva affezione, che vengono chiamate comunemente *sentimenti (sentiments)*, colpiscono sempre, sebbene siano espresse nei termini più semplici. Essi parlano il linguaggio del cuore”<sup>255</sup>.

Du Bos sta discutendo dello stile poetico, che consiste nell'attribuire *sentimenti interessanti* a tutti i personaggi, espressi con figure e rappresentati con immagini che sappiano commuoverci. L'autore intende però precisare che il sentimento è nettamente distinto dalle reazioni puramente sensoriali che possono sorgere nell'animo del fruitore (quelle che, in un primo momento, Du Bos ha presentato come impressioni, emozioni, passioni). *Sentiments* sono qui le idee che nascono nell'anima in occasione di quelle affezioni, e non possono essere identificati con esse.

Il sentimento designa perciò una specifica condizione dell'animo che permette di attestare (oppure negare) l'adesione emotiva a determinati fenomeni artistici (una poesia, un quadro, un'aria musicale), recependoli come emotivamente coinvolgenti. Esso è l'unico giudice del fatto

---

<sup>255</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 94 (p. 124). Il corsivo è mio.

artistico, ed è caratterizzato da un'immediatezza che si contrappone ai procedimenti faticosi e soggetti a errore della ragione.

Per questo motivo, il sentimento può diventare una specifica modalità giudicativa, attraverso la quale esso manifesta un sapere che precede ogni regola e categorizzazione critica. Il giudizio di gusto diviene "il segno di una sensibilità che coglie il *valore espressivo delle opere* indipendentemente dalla conoscenza delle regole e degli stili"<sup>256</sup>.

Nelle opere d'arte scorgiamo qualcosa che, pur senza poter dire in che modo, tocca un senso misterioso riposto in noi e procura un piacere che non è identico a quello che proviene da un semplice contatto con la realtà, ma da un 'fondamento più puro'.

In noi vi è una sorta di *sesto senso*, che ci permette di giudicare e di aderire o meno alle espressioni dell'arte. Si tratta, come spiega Du Bos, di

"quel sesto senso presente in noi, senza che ne vediamo gli organi. È quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata e che, per citare Platone<sup>257</sup>, decide senza consultare la riga e il compasso. È insomma ciò che comunemente viene chiamato sentimento"<sup>258</sup>.

Il sentimento, definito qui come sesto senso, rinvia a quei movimenti dell'anima caratterizzati da una certa intensità emotiva e scatenati da cause esterne, che in questo caso sono i fenomeni artistici. Esso è capace di *valutare* (non si tratta, quindi, di una semplice attestazione a livello sensoriale) il piacere causato dalle 'belle arti', di stimare la presenza e il

---

<sup>256</sup> E. Franzini, *Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione*, nel volume *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di Luigi Russo, testi, traduzioni, apparati critici e biobibliografici di Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giuseppe Sertoli e Salvatore Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000, p. 46. Il corsivo è mio.

<sup>257</sup> Platone, *Repubblica*, libro X, 603 a: "L'elemento dell'anima che giudica indipendentemente da ogni misura non potrà essere identico a quello che giudica secondo misura".

<sup>258</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit. p. 278 (p. 296).



grado delle emozioni che esse riescono o meno a suscitare. Non a caso è un *sesto* senso: un senso ulteriore, altro dai tradizionali canali sensori, il che obbliga a leggere una distanza tra esso e le impressioni su cui è chiamato a giudicare. A tal proposito, l'Abate spiega che

“dal momento che lo scopo principale della poesia e della pittura è quello di coinvolgerci, i poemi e i quadri sono buone opere solo nella misura in cui ci commuovono o ci avvincono; il gusto si è pronunciato molto prima di conoscere la motivazione del giudizio, poiché [...] ciò che l'analisi non può trovare, viene afferrato subito dal sentimento”<sup>259</sup>.

L'immediatezza dei suoi giudizi, il suo essere una facoltà innata, avvicina il sentimento alle operazioni dei sensi, ma secondo una 'gerarchia' e una 'verticalità' che lo pongono al di sopra delle impressioni causate dagli oggetti d'arte e che esso è chiamato a giudicare.

Come nota opportunamente Annie Becq, Du Bos non soltanto “conferisce al sentimento una competenza estetica”<sup>260</sup>, ma sente anche l'esigenza di “creare una *categoria filosofica, capace di indossare certi aspetti della ragione*, ma senza mai confondersi con essa”<sup>261</sup>.

Il sentimento perciò “possiede i criteri di oggettività e di universalità propri di un principio, seppur distinto da una ragione di tipo geometrico”<sup>262</sup>. Pur nella sua immediatezza, il sentimento fonda un piano di elaborazione superiore, in quanto è funzione di un giudizio.

Prima di Rousseau, quindi, Du Bos ha postulato un 'dialogo conoscitivo' tra razionalità e sentimento, sottoponendo la prima al secondo, poiché ha bisogno di ancorare ad un *principio conoscitivo* il giudizio critico sulle opere d'arte (conoscenza che non ha nulla della

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 279 e p. 288 (p. 295 e p. 303).

<sup>260</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, cit., p. 253.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 255. Il corsivo è mio.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

ragione cartesiana, ma che si stabilisce attraverso un contatto diretto, immediato, *vissuto* tra arte e sensibilità.

Non è un caso che l'ennesima ricorrenza del termine *sentiment* sia riscontrabile in un ambito in cui Du Bos riprende e approfondisce il tema del giudizio sulle opere d'arte. L'Abate discute del modo in cui si stabilisce la fama dei poeti e dei pittori e afferma:

“Il *pubblico* apprezza un'opera per il suo giusto valore e la colloca al posto che merita oppure la condanna all'oblio. In questa decisione non si sbaglia perché *giudica disinteressatamente e secondo il sentimento*”<sup>263</sup>.

Il sentimento è l'organo del giudizio estetico, ed è attribuito da Du Bos al pubblico (quest'ultimo concetto è strettamente legato a quello di sentimento, e dà a quest'ultimo la sua completa ed esatta connotazione). Esso è l'organo della conoscenza degli *objets touchants* totalmente indipendente dalla ragione:

“Il pubblico giudica per mezzo del sentimento, e secondo l'impressione che il poema o il quadro suscitano in lui. Dal momento che lo scopo principale della poesia e della pittura è quello di coinvolgerci, i poemi e i quadri sono buone opere solo nella misura in cui ci commuovono e ci avvincono”<sup>264</sup>.

Il sentimento disegna un ambito in cui il ragionamento tace dinanzi all'impressione che un quadro o un poema suscitano nel *pubblico*. Se,

---

<sup>263</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 279 (p. 295). Il corsivo è mio. Come sottolinea Elio Franzini, “il pubblico è l'uditorio di cui parlano i trattati di retorica [...] tuttavia il concetto di pubblico ha un valore conoscitivo (e sociologico) prima ignoto, e della cui novità subito s'impossessa la tradizione 'estetica', e non solo settecentesca” (E. Franzini, Presentazione del volume J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 17).

<sup>264</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 280 (p. 295).

infatti, nel giudizio di gusto non valgono le categorie di ragione, allo stesso modo non contano le norme e i principi stabilite dai critici (*gens de métier*). Du Bos non limita a un solo individuo l'esercizio del giudizio di gusto, ma lo estende, facendone una sorta di *sentire intersoggettivo* di una collettività di fruitori. La nozione dubosiana di pubblico è molto articolata, poiché è una sorta di *medium* tra il volgo incolto e il critico di professione:

“Non includo il volgo tra il pubblico che è in grado di pronunciarsi sui poemi o sui quadri e che sa stabilire fino a che punto siano eccellenti. Il termine pubblico comprende qui solo le persone che hanno acquisito conoscenze leggendo, o attraverso le relazioni sociali [...]. È limitato alle persone che hanno acquisito in qualche modo quel criterio per giudicare chiamato *gusto di comparazione*”<sup>265</sup>.

Il sentimento è patrimonio collettivo, intercomunicabile, presente negli uomini di tutti i paesi e di tutte le epoche. Esso è in grado, per questo, di mantenere vivo un *dialogo* ideale tra piani storici, sociali e culturali differenti. Il gusto personale e il giudizio critico sull'opera tendono a una conciliazione grazie alla sostanziale uniformità del sentimento, “perché gli uomini, di ogni tempo e in ogni luogo, hanno tutti lo stesso cuore”<sup>266</sup>. Viene così a crearsi una sorta di connubio di fattori conoscitivi ed esperienziali che va a costituire il patrimonio degli individui e che si sviluppa col tempo. Secondo Du Bos, l'unico a poter giudicare in modo veritiero quello che l'autore definisce il ‘merito delle opere’ è esclusivamente il pubblico:

“Il sentimento mostra se l'opera colpisce e se produce in noi la giusta impressione assai meglio di tutte le dissertazioni fatte dai critici per

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 283 (p. 298).

<sup>266</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 332 (p. 346).

spiegarne il merito e per valutarne pregi e difetti [...] Per conoscere il merito dei poemi e dei quadri non serve la discussione ma il sentimento: ciò che l'analisi non può trovare, viene afferrato subito dal sentimento"<sup>267</sup>.

Du Bos affida la valutazione di un'opera d'arte alla sensibilità del pubblico piuttosto che all'astratta razionalità del critico di mestiere. Si esclude qualsiasi intervento della facoltà razionale, la quale può tutt'al più giustificare il giudizio del sentimento, ma non può intervenire autonomamente nel meccanismo di ricezione dell'opera d'arte. Quando si tratta di stabilire se un'opera d'arte piace, solo il sentimento (la disposizione cioè ad ascoltare senza pregiudizi cosa suggerisce il cuore) ha il pieno diritto di assumere il ruolo di giudice.

## 2.5. Genialità e sentimento.

La rivalutazione del soggetto all'interno della dimensione estetica dubosiana (esempio più alto di come nel XVIII secolo "un'estetica dell'oggetto cede a poco a poco il posto a un'estetica del soggetto"<sup>268</sup>) comporta, sul versante *fruitivo*, la capacità del sentimento di giudicare il fatto artistico, nella sua infallibilità rispetto a una ragione soggetta a errori. Sul versante della *produzione* delle opere d'arte, invece, essa si realizza nella figura dell'*artista geniale*. Questo tema rimanda perciò ad un'indagine in termini rivalutativi delle modalità del fare e dell'operare artistico.

La valorizzazione dell'individualità, nella *nouvelle esthétique* del primo Settecento, dà vita a un nuovo concetto di genio, e a una "*nouvelle notion*

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 280 (p. 295).

<sup>268</sup> G. Matoré – A. J. Greimas, *La naissance du génie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in "Le Français Moderne", XXV, 1957, p. 270.

*d'originalité*"<sup>269</sup>. Per Du Bos ciò ha significato incentrare le sue riflessioni su due termini fondamentali del suo modo di leggere la specificità dell'arte: *genio e sentimento*.

Secondo Fubini, il concetto di genio, così come elaborato da Du Bos, "ha avuto in tutto il Settecento, non solo in Francia, ma anche in Germania e in Italia, molti filosofi che lo hanno seguito"<sup>270</sup>. Questo perché l'indagine sul genio risulta indissolubilmente legata alle principali direttrici teoriche dell'estetica di Du Bos (in quanto anche l'opera dell'artista geniale rientra nell'esigenza di rivalutazione dei presupposti empirici di ogni fenomeno artistico).

Se l'arte deve prima di tutto *toucher*, commuovere, far vibrare le corde delle nostre emozioni, allora anche la figura dell'artista, il creatore di un poema, di un quadro o di un testo musicale, deve affermare i diritti del sentimento, dell'emozione, della passionalità, contro un atteggiamento estetico che muove da basi puramente razionali. Du Bos così presenta, all'inizio della seconda parte delle *Réflexions*, la figura del genio:

"Il sublime della poesia e della pittura consiste nell'emozionare e nel piacere, quello dell'eloquenza nel persuadere. Orazio dice che non basta che i versi siano belli; *occorre anche che smuovano i cuori e che sappiano far nascere i sentimenti che vogliono suscitare*. Orazio avrebbe detto la stessa cosa ai pittori. *Un poema, come un quadro, non può produrre quest'effetto se non ha altro merito che la regolarità e l'eleganza dell'esecuzione*. Si chiama genio l'attitudine che un uomo ha ricevuto dalla natura per dare bene e con facilità certe cose che altri fanno solo molto male e anche con molta fatica"<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>270</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 75.

<sup>271</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 171 (p. 195). Il corsivo è mio.

Du Bos sente l'esigenza di ripensare la figura dell'artista come personalità geniale, che produce opere d'arte dotate di specifiche caratteristiche che le distinguono da altri tipi di produzioni. Solo il vero artista possiede capacità geniali che rendono la sua opera unica e adatta allo scopo che Du Bos assegna all'arte: quello di sollecitare la dimensione sensibile del fruitore, affinché essa lo commuova, lo avvinca, coinvolga la sua *anima*. Il fatto artistico è un atto innovativo, la creazione di qualcosa che sfugge alle regole canoniche stabilite dalla tradizione e che sappia emozionarci. L'arte ha il potere di inventare sempre nuove occasioni di farci commuovere.

La trattazione dubosiana del genio, che apre la seconda parte delle *Réflexions*, sposta perciò "il piano del discorso dal livello psicologico della dimensione emozionale a quello delle condizioni che danno luogo alla produzione artistica"<sup>272</sup>. Alla luce di queste esigenze teoriche, Du Bos delinea (può delineare) i caratteri peculiari dell'artista geniale. Du Bos sostiene che il genio consista in

"una felice disposizione degli organi del cervello, nella buona conformazione di ciascuno di essi, come pure nella qualità del sangue, la quale fa fermentare durante il lavoro, in modo tale che fornisca vigore in abbondanza alle molle che stimolano le funzioni dell'immaginazione"<sup>273</sup>.

Da questo passo si evince che, per Du Bos, il genio sia una sorta di facoltà o potenza creatrice innata e del tutto spontanea, che non è né trasmissibile né riproducibile. L'ineliminabile presupposto naturale non impedisce che il genio risenta di 'cause fisiche', come la qualità dell'aria, le esalazioni terrestri, il clima<sup>274</sup>, i quali incidono sui costumi e sui

---

<sup>272</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, cit., p. 43.

<sup>273</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 175 (p. 199).

<sup>274</sup> Nell'espone la sua cosiddetta 'teoria climatica', Du Bos si chiede se non sia possibile che i progressi delle arti e delle lettere siano dovuti in misura maggiore a cause fisiche

caratteri delle nazioni così come sulle capacità inventive degli artisti (spunti teorici, questi, che troveranno eco in Rousseau, soprattutto nel suo progetto di una *morale sensitiva*).

Il genio è una forza (molto simile concettualmente alla platonica divina mania) che, come una sorgente sotterranea, prima o poi dovrà venire alla luce, e nessun ostacolo esterno la potrà contenere. Come il Platone del *Fedro*, infatti, Du Bos predilige per l'artista il divino furore, quel 'fuoco' o 'delirio', "che è cosa più bella della saggezza"<sup>275</sup> perché, come abbiamo più volte verificato, l'arte non deve contenere elementi di stampo puramente intellettualistico.

Du Bos non limita però la genialità a una facoltà puramente irrazionale. Essa è una sorta di 'talento naturale', dono di natura, che tuttavia va potenziato attraverso lo studio e il lavoro. Con una chiara e suggestiva metafora, l'Abate specifica che

"il genio è una pianta che, per così dire, cresce spontaneamente, ma la qualità e la quantità dei suoi frutti dipendono molto dalla coltivazione ch'essa riceve"<sup>276</sup>.

Nella teoria estetica dubosiana, "la naturalità del genio non rende questo 'dono' unico frutto di cultura e progresso, bensì una sorta di risultato perfetto della natura, coltivato però dalla civiltà, e soggetto ai vincoli 'naturali' di quella stessa varietà naturalistica che l'ha prodotto"<sup>277</sup>. Accanto, quindi, ad affermazioni che rimandano all'innatismo e alla naturalità del genio, Du Bos ammette l'importanza dello studio e dell'educazione che possa sviluppare e arricchire il talento dell'artista.

---

(clima, aria, terra, temperatura) piuttosto che a cause morali (noi diremmo: socio-culturali: livello di civiltà, condizioni sociali...).

<sup>275</sup> Platone, *Fedro*, 244 d 3.

<sup>276</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 185 (p. 208).

<sup>277</sup> E. Franzini, *Il "genio" nel Settecento francese*, nel volume *Il genio. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2008, p. 109.

Come nota Fubini, l'artista geniale è sempre "il creatore di un'opera unica, sia nel contenuto che nella forma, nella sua *potenza espressiva*. Una unione di forma e contenuto, di intelletto e sensibilità: è questa la vera essenza dell'opera d'arte"<sup>278</sup>. A titolo esemplificativo, può essere opportuno ricordare cosa Du Bos scrive a proposito della figura del poeta (ma ciò vale per ogni creatore d'arte):

"Si merita il nome di poeta quando si rende emozionante l'azione che viene trattata, cosa che si fa *immaginando quali sentimenti convengano a dei personaggi pensati in una certa situazione e traendo dal proprio genio i tratti più idonei per ben esprimerli [...]*. Occorre saper fare qualcosa di più che copiare servilmente la natura, il che è già molto, per dare a ciascuna passione il carattere appropriato, e per esprimere efficacemente i sentimenti di tutti i personaggi di un quadro. *Occorre saper copiare la natura senza vederla*. È necessario poter immaginare con esattezza quali siano le sue variazioni in circostanze in cui non la si vide mai"<sup>279</sup>.

Questo passo, senza dubbio tra i più significativi dell'opera, permette di chiarire e di evidenziare, ancora una volta, la portata *innovativa* della teoria dubosiana. L'artista geniale è soltanto colui che sa trarre dal suo talento, da se stesso, dalle profondità del suo io individuale, tutto ciò che può rendere *originale* la sua opera. Se è l'*anima* dello spettatore che egli deve commuovere ed emozionare (secondo il dettato estetico dubosiano), è allora alla sua *anima*, alla sua stessa interiorità *geniale* che deve attingere per rendere un quadro o una poesia interessanti, *touchants*.

L'anima "è sinonimo di *sensibilità* e di *vita*, e designa unicamente la natura sensibile, voce autentica dell'uomo, in opposizione alle facoltà (e

---

<sup>278</sup> E. Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, cit., p. 84. Il corsivo è mio.

<sup>279</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, cit., p. 163 (p. 128).



alle regole) dell'intelletto, all'*esprit*'<sup>280</sup>. Soltanto l'anima singolare, unica dell'artista e del poeta può dare avvio al processo (che è psicologico) della creazione artistica o letteraria. È in questo senso che Du Bos può affermare che l'artista deve "*saper fare qualcosa di più che copiare servilmente la natura*".

Sulle orme della critica al classicismo razionalista, l'Abate sostiene che l'aspetto 'tecnico-normativo' dell'arte non ha a che fare con il genio, perché quest'ultimo è tale solo se non si sottomette alla natura, né ad alcuna regola, ma obbedisce soltanto alla sua capacità creativa. Il genio, infatti, "è una sensibilità, e si oppone all'*esprit*, che è la risultante delle facoltà intellettuali dell'uomo"<sup>281</sup>.

Anche per l'idea di genio, così come per quella di gusto, non vale il paradigma rappresentativo (e passivo) dell'imitazione, ma quello creativo dell'*espressione*. All'epoca di Du Bos, questo processo di transizione verso una nuova categoria estetica è importante, e comincia a segnare uno spartiacque rispetto al secolo da poco passato, perché "l'artista, nel XVII secolo, non era altro che un copista della natura, il cui compito era essenzialmente una imitazione della natura e dell'antichità"<sup>282</sup>.

L'artista geniale, invece, sottomette il mondo intero alla *sua* arte, la esprime attraverso i sentimenti, e suscita nel profondo del cuore le passioni che egli stesso vuole esprimere. "Una psicologia passionale deve necessariamente elaborare una estetica dei sentimenti"<sup>283</sup>. L'artista geniale dà vita ad una rappresentazione viva e naturale delle passioni: ad un'*espressione*, appunto. La categoria di espressione diventerà, in

---

<sup>280</sup> G. Matoré – A. J. Greimas, *La naissance du génie au XVIIIe siècle*, cit., p. 262. La rivalutazione del concetto di anima e degli effetti che su di essa suscita un'opera d'arte comporta che "la rappresentazione della bellezza fisica viene sostituita dalla rappresentazione della *bellezza morale*" (*ibid.*, p. 272. Il corsivo è mio).

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 271.

pieno Settecento, una categoria essenziale dell'arte, perché essa nasce proprio da questa nuova concezione della genialità.

## CAPITOLO TERZO

### Jean-Jacques Rousseau e il “vocabolario del sentimento”.

“Insegnandoci a pensare, avete però imparato da noi a *sentire*; e checché affermi il vostro filosofo inglese, questa educazione è almeno pari all'altra: se la ragione forma l'uomo, è però il *sentimento* che lo dirige”<sup>284</sup>.

#### 3.1 Musica e sentimento: la *Lettera di Rousseau a Le Sage*

La prima ricorrenza di Du Bos negli scritti rousseauiani è quella presente in una lettera del 1° luglio 1754<sup>285</sup>. Essa permette di rintracciare, all'interno del sapere estetico rousseauiano, quell'idea ormai acquisita (ma che Du Bos aveva ben saputo anticipare e affermare con forza) secondo cui “l'estetica è quella parte della filosofia in cui dialogano esperienza e giudizio, sensibilità e pensiero, retorica e logica”<sup>286</sup>.

Rousseau scrive a George-Louis Le Sage (1676-1759), matematico e fisico ginevrino, e suo amico. Il tema della lettera è la musica, e la

---

<sup>284</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa, Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle alpi*, introduzione e commento di E. Pulcini, traduzione di P. Bianconi, Rizzoli, Milano 2004, p. 338.

<sup>285</sup> Rousseau à Georges – Louis Le Sage père, in *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Institut et Musée Voltaire, Les Délices; The Voltaire Foundation, Thorpe Mandeville House, Banbury; The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford - 1965-1998, 52 voll., tome III (1754-1756), pp. 1-5.

<sup>286</sup> E. Franzini, *Introduzione all'estetica*, il Mulino, Bologna 2012, p. 6.

discussione è incentrata sul suo *valore*. L'interrogativo che si articola nelle pagine della missiva è il seguente: quello che la musica suscita è soltanto un piacere di tipo fisico?

Potrebbe apparire strano che Rousseau discuta di tali argomenti con un matematico, ma l'intenzione del filosofo è chiara e rivelativa:

«*Les mathématiciens ont très bien expliqué la partie de la Musique qui est de leur compétence savoir les rapports des sons d'où dépend aussi le plaisir physique de l'harmonie et du chant*»<sup>287</sup>.

Se Le Sage poteva offrire a Rousseau una prospettiva 'matematica' della musica, egli discute di musica da *filosofo*:

«*Les philosophes de leur côté ont fait voir que la Musique prise pour un des beaux arts a comme eux le principe de ses plus grands charmes dans celui de l'imitation*»<sup>288</sup>.

La sottolineatura è importante e concettualmente significativa, perché rimanda (fissandolo) al principio *seduttivo e avvincente* delle belle arti e della musica. Per Rousseau, l'imitazione è fondamentale per la musica, che "va intesa come il linguaggio stesso dell'interiorità del soggetto"<sup>289</sup> e si qualifica come suo elemento espressivo.

La musica è un «*art d'imitation, ainsi que la poesie et la peinture*», aggiunge Rousseau, ricalcando, sulla scia delle *Réflexions* dubosiane, un *topos* caratteristico dell'epoca: la comparazione tra le arti. Come aveva già fatto Du Bos (nelle sue *Réflexions*) e Batteux (nella sua particolare

---

<sup>287</sup> Rousseau à Georges – Louis Le Sage père, in *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 2.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> F. Bollino, *L'estetica 'avec paradoxe' di Rousseau*, in A. Corbelli, *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, con un saggio di F. Bollino, Clueb, Bologna 2006, p. 13.

teoria mimetica dell'arte), il ginevrino lo applica alla musica e alla pittura.

Il ricorso a Du Bos, a questo punto, appare logico, e non è l'unico che è possibile riscontrare negli scritti del ginevrino. Anzi, è possibile ipotizzare che Rousseau disegni la propria fisionomia di pensiero *riflettendo (e riflettendosi) nello specchio di Du Bos*. A volte, non riconoscendosi (quindi disegnando le proprie idee nel segno dell'opposizione), in diverse occasioni, invece, riscoprendo più di un'analogia nello sguardo dell'altro.

Più di quanto egli stesso abbia consapevolmente compreso, e anche laddove il nome dell'Abate non compare, il sapere estetico del ginevrino si compone di un 'vocabolario della sensibilità' e si serve di categorie che sono di stampo dubosiano. Rousseau *declina* Du Bos partendo da un suo plesso di concetti per enucleare la sua teoria sentimentale dell'arte.

Nella lettera, Rousseau scrive:

*«Quoi que l'Abbé Du Bos ait parlé de Musique en homme qui n'y entendoit rien, cela n'empêche pas qu'il n'y ait des règles pour juger d'une pièce de Musique aussi bien que d'un Poëme ou d'un Tableau»<sup>290</sup>.*

Secondo Rousseau, Du Bos non era propriamente un autorevole 'musicologo', ma questo non gli ha impedito di avere dei principi per ben giudicare un'opera e valutarne gli effetti. Le affermazioni di Rousseau contenute nella lettera, infatti, non sembrano lontane dalla concezione estetica dell'Abate. Il ginevrino fa alcune significative considerazioni sulla musica e sui suoi effetti, in risposta all'interrogativo sulla natura del piacere musicale:

*«Les principes de la beauté théâtrale [...] me paroissent se réduire à deux, savoir l'imitation et l'intérêt, qui s'appliquent également à la musique [...] En général,*

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

*la meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment»*<sup>291</sup>.

Insieme alla realtà fisica del suono, Rousseau valorizza il suo valore psichico e affettivo, e mostra di considerare il mondo interiore del fruitore. Sulla scia di Du Bos, quindi, l'idea avanzata problematizza il rapporto esistente tra due sfere, quella dell'oggettività e della soggettività, dilatando, in tal modo, l'area semantica del concetto d'imitazione.

A tal proposito, Alessandra Corbelli nota come, per l'autore dell'*Émile*, “non si tratta più della *natura rerum* ma della *natura hominis*; e la natura dell'uomo è la sua interiorità, la sua sensibilità, il suo sentimento”<sup>292</sup>. Una tale indicazione è tesa a evidenziare la “radicale nettezza con cui Rousseau rifiuta l'intervento della ragione in ambito estetico”<sup>293</sup>.

È in tal senso, infatti, che Rousseau può porre in relazione e, quindi, valorizzare sia l'aspetto fisico-acustico del suono sia quello psicologico dei suoi effetti sull'ascoltatore. La *musica imitativa* ha per oggetto natura fisica e sentimento, che tiene però insieme.

Questo legame trova la sua più piena espressione e la sua palese rappresentazione nella scena lirica, in cui la musica (una delle *Beaux Arts*, come ha affermato Rousseau proprio in questa lettera), è capace di raffigurare ogni immagine e di suscitare ogni sentimento.

Per comprendere con maggior profondità le brevi riflessioni che Rousseau affida a questa lettera, è interessante, e forse necessario, far riferimento a un'opera che il ginevrino ha redatto successivamente, all'incirca sette anni dopo, e che rappresenta un luogo teorico fondamentale per chiarire aspetti del pensiero rousseauiano, tra cui le

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>292</sup> A. Corbelli, *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 29.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 21.

tematiche relative alla musica. Si tratta della *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, “un’opera fortemente strutturata e sottilmente congegnata”<sup>294</sup>, che forma la “sostanza delle grandi opere che Rousseau aveva in cantiere”<sup>295</sup> (tra cui i principali scritti sulla musica).

L’analisi di alcuni passi di questo romanzo filosofico permette sia di comprendere adeguatamente le idee esposte da Rousseau nella lettera a Le Sage, sia di chiarire, in modo propedeutico, alcuni nodi teorici della sua *teoria della sensibilità*. Quest’ultima permette di mostrare tutte le possibili accezioni del sentire, la sfera dei sentimenti e delle passioni, che sono parte integrante della sensibilità e (come si vedrà in seguito) del suo significato espressivo. All’interno di questo intreccio di problemi, la musica viene vista da Rousseau in una prospettiva dubosiana e ritenuta il linguaggio privilegiato del sentimento.

La lettera XLVIII della I parte della *Julie* è la cosiddetta *Lettera sulla musica italiana*, in cui Rousseau pone a confronto la tradizione musicale italiana e quella francese, e che vede schierati, da un lato, il razionalismo di Rameau e, dall’altro, le innovative idee del ginevrino. Fin dalle prime parole, affidate al suo alter ego Saint-Preux, Rousseau non nasconde il partito di cui si fa portavoce:

“Che cosa ho sentito? Quali suoni commoventi? Quale musica? Che deliziosa sorgente di sentimenti e di piaceri? Non perdere un minuto; raccogli ben bene tutte le tue opere, le tue cantate, la tua musica francese, accendi un bel fuoco ardentissimo, buttaci tutta codesta robaccia e attizzalo per bene, così che ci si possa bruciare tutto quel ghiaccio e per

---

<sup>294</sup> B. Guyon, *Introduction* a J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Éditions Gallimard, Paris 1959 – 1995, voll. 5., tome II (1961), p. XLI.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. XLII.

una volta almeno emanar calore. Fai codesto sacrificio propiziatorio al Dio del gusto”<sup>296</sup>.

In modo particolarmente eloquente, Rousseau-Saint-Preux intima alla sua allieva Julie di liberarsi di spartiti, opere, cantate, e di tutto ciò che ha a che fare con la musica francese. Significativo (e assai indicativo di una precisa prospettiva da cui Rousseau giudica l’arte musicale) è il parallelo tra musica francese e il ghiaccio: freddo, privo di calore, incapace di suscitare emozioni. Non è un caso, infatti, che la critica della musica francese prosegua con queste considerazioni:

“In che strano errore son vissuto! [...] Mi dicevo: la musica non è che un vano suono che può accarezzar l’orecchio, ma non agisce se non indirettamente e leggermente sull’anima. L’impressione degli accordi è soltanto meccanica e fisica; che cos’ha da spartire col sentimento, e perché mai dovrei sperare di essere più commosso da una bell’armonia che da un bell’accordo di colori?”<sup>297</sup>.

Nella lettera a Le Sage, Rousseau si era già interrogato sull’aspetto fisico-acustico del suono, ponendolo in relazione con quello *psicologico* dei suoi effetti sulla propria anima e su quella dell’ascoltatore. Negli interrogativi puramente retorici di Saint-Preux, Rousseau riafferma questo legame, in quanto la musica non è soltanto un fenomeno acustico, sottoposto a leggi matematiche (come poteva spiegare Le Sage, e come sosteneva Rameau).

A tal proposito, Saint-Preux afferma:

“Non vedevo, negli accenti della melodia applicati a quelli della lingua, il potente e segreto legame delle passioni con i suoni; non vedevo che l’imitazione dei vari toni, i cui sentimenti animano la voce parlante,

---

<sup>296</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., pp. 143-144.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 144.



conferisce a sua volta alla voce cantante il potere di agitare i cuori; e che l'energico quadro dei moti dell'anima di colui che si fa udire è ciò che forma il vero incanto di coloro che lo ascoltano"<sup>298</sup>.

Per comprendere più adeguatamente questo importante passo, già molto esplicito nei toni e nei significati, vanno presi in esame due termini che in esso vi compaiono: *melodia* e *imitazione*, centrali nell'estetica musicale del ginevrino.

Per quanto riguarda il primo termine, va detto che Rousseau assegna una priorità assoluta alla voce, al canto, cioè alla melodia rispetto all'armonia, di cui si faceva assertore il razionalista cartesiano Rameau (e in parallelo, in particolar modo nel *Saggio sulle lingue*, al disegno rispetto al colore). Assegnare il primato alla melodia significava per Rousseau intendere la musica come linguaggio stesso dell'interiorità del soggetto. Il suono non ha soltanto un'azione meccanica sulla nostra sensibilità, e quindi (come già mostrato nella lettera del '54) esso non genera un piacere puramente fisico. Piuttosto, come vuole Saint-Preux, i suoni sono l'espressione autentica di "passioni" e di "sentimenti" della natura dell'uomo, natura non puramente fisica.

Opponendosi a una concezione puramente meccanicistica della musica, Rousseau può soffermarsi sul potere della musica di "agitare i cuori", poiché egli intende spiegare la natura e le cause dell'emozione estetica, che non è (come già voleva Du Bos) mera impressione sensoriale. A partire da quest'ultima<sup>299</sup>, vuole mostrare l'importanza degli effetti che "i moti dell'anima di colui che si fa udire" hanno sull'ascoltatore. Non è un

---

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> A tal proposito, Jacques Chouillet parla di «*métaphysique des choses*» e dell'*empirisme* come di quella corrente di pensiero che ha voluto "riportare la filosofia alle sue origini sensoriali [...] Nessuno meglio di Rousseau ha illustrato e reso popolare questa rivendicazione fondamentale" (J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Presses Universitaires de France, Paris 1974, pp.126-127).

caso che, nel suo *Dictionnaire de musique*, Rousseau definirà la musica “l’arte di combinare i suoni in modo piacevole all’ascolto”<sup>300</sup>.

Solo a questo punto, possiamo comprendere cosa Saint-Preux-Rousseau intenda quando afferma che ‘l’imitazione dei vari toni, i cui sentimenti animano la voce parlante, conferisce a sua volta alla voce cantante il potere di agitare i cuori’.

La teoria musicale elaborata da Rousseau (ma ciò vale, lo vedremo, per la sua teoria estetica in senso complessivo) non si incentra più sulle tradizionali istanze mimetiche, bensì sul riconoscimento di un autonomo valore comunicativo-espressivo del linguaggio musicale.

L’imitazione è per il ginevrino “piuttosto un criterio che una teoria, un concetto-guida dotato di una certa elasticità: una formulazione mutuata dall’estetica classicistica ma progressivamente svuotata e caricata di altri, diversi significati”<sup>301</sup>.

Per Rousseau il potere della musica va ben oltre la capacità di rappresentare gli oggetti che si offrono alla percezione sensoriale. Il concetto di imitazione in senso stretto è superato, come si è visto, dalla capacità della musica di creare effetti piacevoli nell’animo dell’ascoltatore. È per questo che Saint-Preux può aggiungere:

“L’armonia non è che un debole accessorio della musica imitativa; nell’armonia propriamente detta non c’è nessun principio di imitazione. Garantisce le intonazioni, è vero; dimostra la loro giustezza e, facendo più sensibili le modulazioni, aggiunge energia all’espressione e grazia al canto: ma *l’invincibile potenza degli accenti appassionati nasce esclusivamente dalla sola melodia; da quella deriva tutta la potenza della musica sull’anima; combinate le più dotte successioni di accordi senza mescolarvi melodia,*

---

<sup>300</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, cit., tome V (1995), p. 437.

<sup>301</sup> A. Corbelli, *L’estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 23.

dopo un quarto d'ora sentirete la noia. Bei canti senza alcuna armonia resistono a lungo alla prova della noia. Se l'accento del sentimento anima i più semplici canti, ecco che diventano *interessanti*. Per contro una melodia che non parla canta sempre male, e l'armonia da sola non ha mai saputo dir niente al cuore"<sup>302</sup>.

La melodia (l'uso naturale del suono) è capace di esprimere passioni e, dal lato del fruitore, è la fonte delle emozioni che essa è in grado di suscitare. Per questo motivo, prende il sopravvento il riflesso soggettivo che accompagna ogni esperienza estetica di tipo musicale; quest'ultima è *espressione* del sentimento, ed è in questo senso che il ruolo giocato dagli elementi emozionali prevale sul tradizionale 'principio di imitazione'.

Intesi in senso puramente fisico, i suoni non hanno alcun significato estetico se non accompagnati dal sentimento (Rousseau parla di "divini suoni ispirati dal sentimento"<sup>303</sup>). Solo così la musica diventa *interessante*, cioè attira l'attenzione e soprattutto la *partecipazione emotiva* del soggetto.

Detto in altri termini, *l'espressività* della musica è data qui dal fatto che oggetto della loro imitazione sono i *sentimenti* e le *passioni*, elementi che incarnano la nostra *natura interiore*, non più una dimensione esterna da copiare o semplicemente 'rappresentare'. La natura è per Rousseau "il regno dell'emozionalità sentimentale, non privo di contenuti morali"<sup>304</sup>. Saint-Preux richiama, subito dopo, proprio la natura nel senso di elemento espressivo dell'interiorità passionale del soggetto, esplicitando stavolta il confronto tra la musica (e la lingua) francese e italiana<sup>305</sup>:

---

<sup>302</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., p. 144. Il corsivo è mio.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>304</sup> E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, cit., p. 143.

<sup>305</sup> Sulla musica e la poesia italiana, Julie afferma: "Attribuisco la facilità con la quale ho preso gusto a questa musica a quello che mio fratello m'aveva dato per la poesia italiana; l'ho coltivato così bene insieme a te che sento con facilità la cadenza dei versi, e che, a sentire Regianino, ne colpisco abbastanza bene l'accento. Comincio tutte le lezioni leggendo alcune ottave del Tasso, o qualche scena del Metastasio: poi mi fa dire e accompagnare qualche recitativo, e mi sembra di continuare a parlare o a leggere, il che

“Ecco in che cosa consiste l’errore dei francesi circa la potenza della musica. Non hanno e non possono avere una melodia loro propria con una lingua che non ha accento e con una poesia affettata che *non conobbe mai la natura*; quindi non immaginano altri effetti se non quelli dell’armonia, e scoppi di voce che non rendono i suoni più melodiosi, ma più rumorosi”<sup>306</sup>.

In Rousseau l’idea di natura viene perciò “progressivamente ad ampliarsi fino a inglobare in sé, assieme alla realtà fisica del mondo esteriore, la realtà psichica e affettiva del mondo interiore, rimettendo in discussione i rapporti esistenti tra le due sfere, tra l’oggettività e la soggettività, e comportando la parallela dilatazione dell’area semantica del concetto di imitazione”<sup>307</sup>. La musica è “l’arte di parlare *all’orecchio e al cuore*”<sup>308</sup>, e “il piacere che ne deriva non si ferma all’orecchio ma penetra fino all’anima”<sup>309</sup>.

Alla luce di quanto finora emerso, è già *possibile* affermare che l’idea di Du Bos (secondo la quale l’arte si allontana dal precetto dell’imitazione) va compiendosi, in pieno Settecento, con Rousseau. La sua estetica (e, di

---

certo non mi capitava con il recitativo francese. Dopo di che devo sostenere in misura suoni eguali e giusti; esercizio che mi è reso difficile dagli scoppi di voce ai quali ero avvezza. Infine passiamo alle arie, ed ecco che la giustezza e la pieghevolezza della voce, l’espressione patetica, i suoni rinforzati e tutti i passaggi sono un effetto naturale della dolcezza del canto e della precisione del ritmo: così che ciò che mi sembrava più difficile da imparare non mi deve nemmeno essere insegnato. Il carattere della melodia è così strettamente unito al tono della lingua, e ha una così gran purezza di modulazione, che basta ascoltare il basso e saper parlare per decifrare agevolmente il canto. Tutte le passioni vi hanno espressioni acute e forti; proprio all’opposto dell’accento strascicato e penoso del canto francese, il suo è sempre dolce e facile, ma vivo e toccante, e dice assai con poco sforzo. Insomma, sento che questa musica agita l’anima e riposa il petto” (J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., pp. 156-157).

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 145. Il corsivo è mio.

<sup>307</sup> A. Corbelli, *L’estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 28.

<sup>308</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., p. 145. Il corsivo è mio.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

riflesso, la sua teorica delle arti: musica, pittura, teatro...) abbraccia con sempre maggior forza il paradigma dell'*espressione*: "L'arte non descrive, ma manifesta i sentimenti"<sup>310</sup>. Lo indica esplicitamente Saint-Preux, quando ricorda che l'arte è capace

"di eccitare e di dipingere il disordine delle passioni violente. Così, perdevo continuamente l'idea di musica, di canto, di imitazione: mi sembrava di udire la voce del dolore, della furia della disperazione [...], e l'impeto dei sentimenti al quale l'anima non può assolutamente resistere"<sup>311</sup>.

Queste idee di Rousseau sulla musica (che saranno sviluppate in un successivo paragrafo, 3.3) si arricchiranno nel *Dictionnaire de musique*, la cui redazione risale agli anni 1767-1768, successiva, quindi, alla *Nouvelle Héloïse*.

Per la sua struttura, il *Dictionnaire* permette, proprio come con un vocabolario, un'immediata comprensione del concetto. Le definizioni date da Rousseau ai vari lemmi rappresentano spesso un 'compendio' di una trattazione teorica costante nel tempo, e che nelle voci del dizionario trovano una sua più compiuta formulazione.

Per questo motivo, ogni voce getta luce, retrospettivamente, anche su opere che il ginevrino aveva precedentemente redatto. Spesso, affrontare gli scritti di Rousseau vuol anche dire non attenersi a una stretta cronologia, ma avere una sorta di 'sguardo sinottico' che riesca a tenere insieme più luoghi della sua opera, anche se essi risultano non collocati, nella linea del tempo, sul medesimo punto. Per questo motivo, a tal proposito è assai significativa la voce "Musique" del *Dictionnaire de musique*, in cui l'autore distingue la musica tra *naturale* e *imitativa*:

---

<sup>310</sup> T. Griffero, Voce "Espressione", in *Dizionario di estetica*, a cura di G. Carchia e P. D'Angelo, Laterza, Roma 2007, p. 95.

<sup>311</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., p. 146.

“La prima, limitata all’aspetto puramente fisico dei suoni e agendo puramente sui sensi, non è in grado di condurre le sue impressioni fino al cuore e non può suscitare che sensazioni più o meno piacevoli [...]. La seconda, attraverso inflessioni vivaci, ricche di accenti e simili a quelle della parola, esprime tutte le passioni, dipinge ogni immagine, raffigura ogni oggetto, sottomette la natura intera alle sue sapienti imitazioni e conduce così fino al cuore dell’uomo sentimenti capaci di commuoverlo. È solamente in questa musica [...] che si deve ricercare la causa degli effetti straordinari che ha prodotto un tempo. Fino a quando si cercheranno effetti di ordine morale nell’aspetto puramente fisico dei suoni non li si troverà affatto”<sup>312</sup>.

Questo passo, denso di stratificazioni concettuali, permette di fare diverse considerazioni, mantenendo ferma la premessa che, in Rousseau come in Du Bos, l’analisi delle dinamiche della sensibilità non comporta l’identificazione con una matrice meramente sensualista delle loro posizioni.

L’esteticità del sentimento da essi evidenziata con-tiene (tiene insieme) esperienza dell’arte e ‘esiti emozionali’ del fruitore. Alla luce di tale presupposto occorre indagare gli effetti che alcune realtà sensibili espressive (siano esse suoni, immagini o *pièces* teatrali, che mettono in scena le passioni umane) generano sulla nostra sensibilità e sul nostro animo. Non basta che il musicista imiti. Egli deve *émouvoir*, verbo che, come ricorda la quarta edizione del *Dictionnaire de l’Académie française* (1762) indica il movimento (l’eccitarsi, il sollevarsi) delle onde del mare in tempesta e, riferito al sentimento umano, dice “*exciter quelque mouvement, quelque passion dans le coeur, causer du trouble, de l’altération dans les esprits*”. Riferendosi poi al modo in cui è possibile fare arte, il

---

<sup>312</sup> J.-J. Rousseau, Voce “Musique”, in J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 441.

*Dictionnaire* parla dell'*art d'émouvoir les passions*<sup>313</sup>, che è il modo in cui l'arte causa un'impressione sul cuore.

Per Rousseau è questa l'essenza e il fine della musica, di una vera e spirituale musica, diversa perciò dalla musica naturale, che parla solo ai sensi senza giungere al cuore. Da qui l'elogio rousseauiano della musica imitativa, in grado, con i suoi influssi morali, di *com-muovere l'animo*.

Gli "effetti di ordine morale" che il ginevrino non riscontra nel suono (inteso nella sua mera fisicità) non hanno *nulla di moralistico*, ma rimandano alla natura emotiva e affettiva dell'uomo. Solo la musica imitativa, secondo Rousseau, ha la capacità di agire più intimamente sull'interiorità, suscitando affezioni nell'animo dell'ascoltatore.

Questa particolare attenzione a una sensibilità non puramente fisica, evidenziata con ancor più forza mediante un'analogia tra musica e pittura, è riscontrabile nel capitolo XIII del *Saggio sull'origine delle lingue*, quello dedicato alla melodia, in cui Rousseau, in modo solo apparentemente distante dal tema da trattare, afferma:

"L'uomo è modificato dai sensi. Non potendo distinguere le modificazioni, ne confondiamo le cause; noi attribuiamo troppo o troppo poca incidenza alle sensazioni; non ci accorgiamo che esse non ci colpiscono soltanto come sensazioni, ma come segni o immagini, e che *i loro effetti morali hanno anche cause morali*"<sup>314</sup>.

Le cause e gli effetti di carattere morale qui richiamati sono gli stessi incontrati nella voce "Musique", e hanno a che fare, nel caso della musica, con la capacità che i suoni hanno di essere uditi dall'orecchio ma ascoltati con il cuore. Come avviene, sottolinea Rousseau, in pittura. Costruendo una perfetta 'analogia a specchio' tra pittura e musica

---

<sup>313</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*<sup>4</sup>, chez la Veuve de Bernard Brunet, Paris 1762, tome I, p. 609.

<sup>314</sup> J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di Giulio Gentile, Guida Editore, Napoli 1984, p. 101. Il corsivo è mio.

(dando preminenza, nella prima, al disegno sul colore, così come, nella seconda, alla melodia rispetto all'armonia) Rousseau scrive:

“Come i sentimenti suscitati in noi dalla pittura non provengono affatto dai colori, il dominio esercitato dalla musica sulle nostre anime non è per nulla opera dei suoni. È il disegno, l'imitazione che conferisce a questi colori vita e anima: sono le *passioni da esse espresse* che suscitano il risvegliarsi delle nostre; sono gli oggetti da esse rappresentate che ci colpiscono. *L'interesse e il sentimento* non derivano dai colori [...] La melodia esercita precisamente nella musica lo stesso ruolo che ha il disegno in pittura; è essa a sottolineare i tratti e le figure, mentre gli accordi e i suoni sono l'equivalente dei colori”<sup>315</sup>.

Contro le tesi di Rameau, come si è visto, Rousseau predilige la melodia rispetto all'armonia; mediante un passaggio analogico, in pittura assegna preminenza al disegno sul colore. Gli accordi e i suoni, considerati in senso fisico, hanno la stessa valenza dei colori in pittura: hanno a che fare con la mera sensazione.

Così come è il disegno che rende piacevoli alla vista i colori, allo stesso modo in musica è fondamentale la combinazione e successione dei suoni. L'emozione che suscitano in noi i bei quadri non derivano dalla materia, dalle sole cause fisiche. Il pittore che limita all'aspetto fisico della sua arte il piacere che arreca la pittura è sprovvisto, secondo Rousseau, di sentimento e di gusto, allo stesso modo del musicista che riscontra nella sola armonia la fonte dei grandi effetti musicali:

“La pittura non è l'arte di combinare colori in maniera piacevole alla vista, così la musica non è l'arte di combinare i suoni in maniera gradevole all'udito. Se fossero solo questo, l'una e l'altra apparterrebbero al novero delle scienze naturali e non a quello delle belle arti. La sola

---

<sup>315</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.



imitazione le eleva a quel rango. Ora, che cosa rende la pittura un'arte imitativa? Il disegno. Che cose rende la musica un'altra arte imitativa? La melodia"<sup>316</sup>.

Nel suo fondamentale volume intitolato *L'estetica della mimesis*, Stephen Halliwell richiama proprio questo passo rousseauiano quando discute del problema della natura della musica in Aristotele e Filodemo, ricordando quanto fosse centrale, per una discussione sulla *mimesis* musicale, "il contenuto emotivo attribuito alla musica dalla tradizione greca (o da qualunque altra cultura)"<sup>317</sup>.

In un testo che rappresenta una *summa* sull'imitazione nell'antichità, è significativo che l'autore riscontri nella modernità di Rousseau il medesimo paradigma operante nella grecoità. In questa correlazione, Halliwell segnala l'*incipit* del XV capitolo del *Saggio sull'origine delle lingue*, in cui Rousseau afferma:

"Finché si vorranno considerare i suoni solamente attraverso le vibrazioni che suscitano nei nostri nervi, non si avranno affatto i veri principi della musica e del suo potere sui cuori. I suoni, nella melodia, non agiscono soltanto su di noi come suoni, ma come segni dei nostri affetti e dei nostri sentimenti; ed è così che essi suscitano in noi i movimenti che esprimono e di cui riconosciamo l'immagine"<sup>318</sup>.

A una dottrina classica di un'imitazione oggettiva, puramente fisica dei suoni, Rousseau sostituisce, si potrebbe dire, una poetica dell'imitazione soggettiva delle passioni. L'imitazione, di fatto, viene 'svuotata' del suo antico significato di mera rappresentazione, per diventare *espressione*: la

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>317</sup> S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di Giovanni Lombardo, traduzione di Daniele Guastini e Lorian Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica Edizioni, Palermo 2009, p. 223.

<sup>318</sup> J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, cit., p. 109.

pittura e la musica sono una 'imitazione' ma in un senso molto preciso, oltre che profondamente innovativo.

La pittura non è (*non può essere*) soltanto una semplice mescolanza di colori, così come la musica non è (*non può essere*) solo una combinazione metodica di suoni diversi. Ogni forma d'arte *deve essere*, invece, espressione veritiera dei sentimenti: quelli che vuole *rappresentare* e che intende *trasmettere*.

La pittura, basata sui colori, e la musica sui suoni, devono però saper rendere (nei quadri come nei canti) il movimento e le affezioni dell'anima, ed esprimere, in un'immagine materiale così come in un'aria, le passioni che devono *toucher* il soggetto che vede o ascolta (dove per *toucher*, come ricorda ancora il *Dictionnaire de l'Académie françoise* del 1762, si deve intendere figurativamente *émouvoir*<sup>319</sup>). Per Rousseau, quindi, queste arti non devono semplicemente sollecitare il senso dell'udito o della vista, ma agire in modo che ogni alterazione che si registra a livello sensoriale (del corpo, quindi) si rifletta poi vivamente sull'anima.

Il fine vero del pittore e del musicista è perciò quello di *impressionare* l'anima attraverso i movimenti del corpo (dove *impressionare* è inteso nel suo doppio senso, fisico e spirituale, di 'comunicare un'impressione' e di 'fare viva impressione sull'animo, sulla fantasia, sul sentimento di una persona').

### 3.2 Tra sentimento e ragione. Il pensiero musicale di Rousseau.

Ciò che sin qui si è sottolineato permette di ritornare, con più avvedutezza alla lettera di Rousseau a Le Sage e di comprendere che non

---

<sup>319</sup> "Toucher significa figurativamente *émouvoir*: Dio gli ha toccato il cuore [...] Questa notizia, questa morte l'ha toccato fortemente. Egli ne è sensibilmente, vivamente, estremamente toccato. Ne è toccato sino al fondo del cuore [...] Egli fu toccato dalla pietà e dal dolore" (*Dictionnaire de l'Académie françoise*<sup>4</sup>, chez la Veuve de Bernard Brunet, Paris 1762, tome II, p. 851). Come si vede, l'equivalenza tra *toucher* ed *émouvoir* rimanda alla viva impressione che le passioni estreme e vive (la pietà e il dolore per esempio) suscitano nell'animo.

a caso in essa sia presente un riferimento esplicito a Du Bos e alle sue argomentazioni sulla musica. Il richiamo rousseauiano all'autore delle *Réflexions* è anzi assai significativo, e spinge a diverse considerazioni.

Innanzitutto, in quella lettera Rousseau testimonia non solo una conoscenza delle teorie dubosiane ma mette in risalto anche un interesse esplicito su argomenti estetici. In Du Bos, il ginevrino riconosce una sorta di *alter ego*: chiama in causa colui che, prima di lui, aveva dato forza e voce alle sue stesse istanze. Nelle teorie dell'Abate, trova le tracce di una riflessione 'estetologica' sulla musica, le sue componenti sensoriali e le sue articolazioni morali, che egli stesso andava svolgendo da diverso tempo (almeno dodici anni).

La Lettera a Le Sage rappresenta perciò un *soglia*. Essa permette di verificare la riflessione estetologica di Rousseau prima del 1754, che declina tutte i temi e le idee che troveranno il loro compimento in questa lettera, la cui chiave di lettura (come si è potuto constatare) è data dal richiamo all'Abate Du Bos.

Per verificare questa ipotesi, è perciò necessario rivolgere l'attenzione all'analisi degli scritti redatti da Rousseau nei dodici anni che precedono la Lettera a Le Sage.

L'importanza attribuita alla teoria musicale di Rousseau deriva dal fatto che in essa, come sostiene Robert Derathé, "trova la sua applicazione e la sua illustrazione la distinzione stabilita da Rousseau tra la sensibilità fisica e la sensibilità morale, tra la sensazione e il sentimento"<sup>320</sup>, distinzione chiarita in modo esplicito nella missiva inviata a Le Sage.

La data d'inizio dell'interesse musicale ha una data certa: il 1742, che è l'anno di presentazione all'Accademia delle Scienze di Parigi (il giorno è

---

<sup>320</sup> R. Derathé, *La problématique du sentiment chez Rousseau*, in «Annales de la Société J.-J. Rousseau», A. Jullien Éditeur, Genève 1966-1968 (tome trente-septième), p. 11.

il 22 agosto) del *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*<sup>321</sup> con il quale (il titolo sotto questo aspetto è esemplificativo) il filosofo ginevrino intendeva dare alla musica un apparato di notazione più semplice e di più immediata assimilazione. Questa finalità troverà una forma più sistematica e definitiva versione l'anno successivo, nella *Dissertation sur la musique moderne*.

Con il suo nuovo sistema di *signes pour la musique*, Rousseau intende semplificare la semantica musicale sostituendo la notazione tradizionale con un codice basato su numeri, punti e trattini: segni più semplici, di minor numero e con capacità di sintesi maggiore rispetto a quelle del pentagramma (in particolare nella comprensione e nell'uso degli intervalli). Nell'intenzione di Rousseau, il sistema avrebbe presentato vantaggi editoriali – e quindi economici – considerevoli: la notazione avrebbe occupato uno spazio esiguo, senza tra l'altro richiedere l'uso di caratteri speciali in fase di stampa.

La critica di Rousseau, neanche troppo velata se si legge con attenzione il testo, si concentra sull'eccesso di regolamentazione. Bisogna evitare l'astratta e improduttiva “osservazione delle regole; piuttosto occorre favorire l'esecuzione del canto”<sup>322</sup>. Il ginevrino esprime la sua diffidenza per l'artificio tecnico-razionale e perciò polemizza con la razionalizzazione delle regole musicali (rimprovero che muoverà anche a Rameau) in favore dell'*espressione dei suoni naturali* e più semplici<sup>323</sup>. Bisogna, infatti, “cantare ed eseguire al naturale”<sup>324</sup>.

Cosa Rousseau volesse intendere con queste suggestive indicazioni lo spiegherà con maggiore incisività e ampiezza nella *Dissertation sur la musique moderne*. L'Accademia apprezzò il progetto ma, ritenendolo poco pratico in quanto eccessivamente rivoluzionario per una tradizione

---

<sup>321</sup> J.-J. Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, in OC V, cit., pp. 127-154.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 133. Il corsivo è mio.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 151. Il corsivo è mio.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 139.

troppo radicata, lo rifiutò. Fermamente convinto del suo sistema, Rousseau presentò così la *Dissertation*, in cui riespone il suo progetto, arricchito da schede ed esempi pratici.

Fin dall'esergo, Rousseau intende porsi in controtendenza rispetto al gusto musicale del tempo. Sceglie infatti un verso tratto dal I Libro del *De rerum natura* di Lucrezio, "Immutata animus ad pristina". I versi che lo precedono aiutano a spiegare la prospettiva e il metodo innovatore del ginevrino: "Posterior res illa reperta perdit, et immutata animus ad pristina". E cioè: "Una scoperta posteriore scredita le antiche e ci fa mutare opinione".

Rousseau intende superare le antiche convinzioni in tema di notazione musicale, rese ormai verità assolute e indubitabili dalla consuetudine e dal gusto dell'epoca. Egli è consapevole, spiega, di trovarsi in un periodo in cui discutere di rinnovamento in ambito musicale è un evento vissuto come dissacrante, come gesto sacrilego. Si aspetta delle obiezioni, certo. Ma è anche convinto (ed è proprio Rousseau ad affermarlo) che coloro che impediscono il progresso di quest'arte recano un danno immenso, perché "arrestano il progresso delle Lettere e delle belle Arti"<sup>325</sup>.

Secondo Rousseau, da lungo tempo i segni della musica versano in uno stato di imperfezione, dal quale vanno tratti attraverso una loro modificazione. Bisogna cercare un nuovo apparato di "segni che siano più naturali"<sup>326</sup> e, in tal modo, "ricondere la musica alla sua espressione naturale"<sup>327</sup>.

Volendo scegliere un'immagine molto cara a Rousseau (che possa dar conto della condizione in cui, a suo avviso, si trova l'arte musicale), si potrebbe dire che essa è imprigionata da una rete di concetti, regole e astrazioni che non derivano da essa. Perciò, piuttosto che spiegarla portando a compimento la sua essenza, la soffocano e la nascondono. Il

---

<sup>325</sup> J.-J. Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, in OC V, cit., p. 158.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 171.

filosofo auspica un opposto movimento di *svelamento*. Bisognerà giungere “al fondo stesso dei principi fisici di quest’arte”<sup>328</sup>, affinché le regole che da essi è possibile trarre siano “la medesima espressione della musica stessa”<sup>329</sup> e affinché ci sia coincidenza tra gli elementi costitutivi della musica e le regole che li spiegano.

Il metodo (“che la natura mi ha indicato per trovare la generazione di tutti i suoni”<sup>330</sup>) prevede un passo preliminare: poiché la musica deve essere l’espressione di tutti i suoni possibili, bisogna cercare un suono naturale fondamentale sul quale misurare tutte le differenti durate sia dei suoni che dei loro relativi silenzi, e che comprenda in esso la differenza dei movimenti<sup>331</sup>. Questo suono è chiamato *l’ut naturel*.

Tale suono, spiega Rousseau, non è un suono fondamentale propriamente detto – che non esiste - ma viene stabilito per convenzione e gli si attribuiscono tutti i vantaggi che avrebbe se fosse realmente fondamentale: “l’essere l’origine e il generatore di tutti gli altri suoni in uso e che non potrebbero esistere se non in conseguenza di certi determinati rapporti che hanno con lui”<sup>332</sup>.

La natura stessa “ci conduce a questa distinzione di fondamento e di rapporti tra i suoni”<sup>333</sup>. Si potrebbe affermare che, come nel *Discours sur l’inégalité* presentando lo stato di natura, anche nel caso dell’*ut naturel* Rousseau utilizza un’ipotesi, una congettura frutto di un ragionamento ipotetico e condizionale: un paradigma, **quindi**, stabilito su base naturale, atto a misurare la decadenza dei sistemi di notazione presenti e punto di partenza per la costruzione di un nuovo apparato normativo.

---

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> *Ibidem*.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 180.

L'ut diventa per Rousseau "l'espressione naturale più perfetta di tutte"<sup>334</sup>.

L'uso dei segni secondo il metodo di Rousseau "non è che un'espressione molto fedele e molto esatta delle operazioni della natura"<sup>335</sup>. Questo perché "tutti i suoni immaginabili sono ridotti alla facoltà di eccitare le sensazioni attraverso le vibrazioni che li producono"<sup>336</sup>. Quest'affermazione è molto significativa perché mostra in modo inequivocabile la volontà di Rousseau di riavvicinare la musica alla sua essenza autentica. Viene fissato e reso inscindibile il legame tra la vibrazione fisica, causa del suono, e la sensazione del suono, che chiama in causa il polo della ricezione e della fruizione musicale. Tale sensazione 'uditiva' è infatti direttamente correlata alla natura della vibrazione.

Rousseau intende superare, in direzione della vera e originaria espressività della natura, il dualismo spontaneità/ragione. Egli valorizza la forza e l'energia naturale della musica eliminando ogni mediazione che sia frutto della scienza e dell'arte dell'uomo.

Nella *Lettre sur l'opéra italien et français* (1744), quest'antinomia (che non è ancora contrapposizione teorica ed estetica tra melodia e armonia) assume le sembianze dell'opposizione tra le categorie di opera italiana e francese. Volendo privilegiare ciò che è naturale e che commuove l'anima, in questi anni non apprezza ancora fino in fondo la musica italiana. Questa, spiega Rousseau, "mi piace ma non mi tocca affatto"; quella francese "mi piace perché essa mi tocca"<sup>337</sup>. La prima "incanta l'orecchio, ma i suoni seducenti della seconda vanno dritti al cuore"<sup>338</sup>. Postulando, sulla scia di Du Bos, un dialogo tra l'arte e il suo fruitore, in questa particolare esperienza estetica Rousseau non dà importanza agli

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>337</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre sur l'opéra italien et français*, in OC V, cit., p. 255.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

effetti puramente fisici del suono, quanto alla capacità della musica di “*émouvoir*”<sup>339</sup>.

La musica è per Rousseau il linguaggio privilegiato del sentimento, in quanto essa è riproduzione immediata del segno naturale delle passioni. Un’opera teatrale francese, a suo dire, va anteposta a quella italiana proprio perché essa riesce a “eccitare le passioni e toccare lo spettatore (*exciter les passions et toucher le spectateur*)”<sup>340</sup>. Solo il teatro di Parigi riesce a far onore all’arte del musicista e al talento dell’attore. I musicisti italiani compongono le loro *pièces* in modo freddo, e sui loro teatri non si vede nessuna scena toccante che possa causare la minima emozione, nessuna donna appassionata che esprima con sentimento i trasporti della sua anima.

Rousseau descrive la musica italiana con un’immagine molto suggestiva:

“Il furore dei giri di voce, delle cadenze, dei passaggi ricercati annulla tutto il loro genio, non resta niente per il naturale al quale essi non sono sensibili. Essi caricano la loro musica di note per la stessa ragione per cui essi caricano i loro scritti di punti, le loro case di colonne e di rilievi e i loro giardini di statue per supplire attraverso l’arte all’avarizia della natura che non li ha resi sensibili alle sue bellezze”<sup>341</sup>.

Per Rousseau, l’arte musicale, l’arte letteraria, l’arte dei giardini e l’architettura in genere sono criticabili in quanto peccano di un *abuso di artificio*, di un eccesso di costruzione e di razionalità che gelano il loro slancio naturale, deviando così l’ordine della natura. Le loro bellezze dovrebbero invece scaturire da un’arte, per così dire, *sentimentale*, che

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 256.



privilegi l'evidenza e l'immediatezza, non l'astrattezza e l'oscurità delle regole di ragione.

La *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (1752) segna per Rousseau l'inizio di un mutamento di prospettiva. Il ginevrino presenta gli Italiani come coloro che hanno "ricevuto dalla natura quel gusto squisito che li rende sensibili alle bellezze delle Belle Arti!". La Francia invece ha acquisito questo gusto "a forza di studi e di conoscenze", dovendo "all'arte di pensare l'arte più preziosa di sentire"<sup>342</sup>.

Ne *L'origine de la mélodie* (1753), questa preziosa arte di sentire comincia a venir assimilata al concetto di melodia. Nell'*incipit* dello scritto, Rousseau afferma:

"Mi sembra che la melodia o il canto, pura opera della natura, non deve né presso i sapienti né presso gli ignoranti la sua origine all'armonia, opera e produzione dell'arte, che serve da prova e non da fonte al bel canto e la cui più nobile funzione è quella di applicarla"<sup>343</sup>.

Nella sua teoria musicale, Rousseau antepone la melodia, espressione della natura e delle passioni dell'uomo, all'armonia, frutto della scienza e dell'arte dell'uomo. La scienza armonica ha il difetto di sostituire le sue regole astratte a quelle della natura. Le sue convenzioni arbitrarie non si identificano con la natura e con le sue leggi. L'armonia è solo *una* parte (e nemmeno la più importante) del più ampio sistema musicale, perché essa riduce il suono a una semplice impressione sensoriale, a un fenomeno fisico, spiegabile solo con la ragione.

---

<sup>342</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, in OC V, cit., p. 267.

<sup>343</sup> J.-J. Rousseau, *L'origine de la mélodie*, in OC V, cit., p. 331.

Rousseau invece “rifiuta con nettezza l’intervento della ragione in ambito estetico”<sup>344</sup>. In nome del primato del *sentiment naturel*<sup>345</sup>, Rousseau polemizza con il partito di Rameau. A proposito della teoria musicale rousseauiana, Sophie Audidière sottolinea che “in musica come altrove, la modernità costituisce l’età dell’oro della ragione e, *à la fois*, quella degli artifici”. Rousseau è colui che invece vuol negare gli artifici, “supplementi che mascherano la perdita del sentimento, cioè di ciò che costituisce la dimensione propria dell’uomo. Bisogna dunque mettere la ragione al servizio di una critica degli abusi della ragione”<sup>346</sup>.

Tutto questo appare evidente se si presta attenzione all’opposizione tra Rameau e Rousseau, che racchiude due opposte maniere di concepire l’arte: da un lato si ha una visione libera e naturalista, volta al sentimento, al gusto, alla semplicità del genio ed all’innovazione, di cui Rousseau si fa portavoce. Dall’altro, Rameau sostiene il rigore della tradizione, della regola, della ricercatezza e della razionalità, ritenuta più perfettamente naturale. La natura è un concetto fondamentale in entrambe le visioni; ma mentre il ginevrino vede nella natura “l’origine espressiva della melodia”, Rameau vi legge “il fondamento delle leggi fisiche che regolano l’armonia”<sup>347</sup>.

Dopo aver precisato che “è il pensiero illuministico a segnare l’inizio di una estetica della musica come disciplina fondata su principi autonomi”<sup>348</sup>, il *Dizionario dei termini musicali* ricorda che l’estetica del Settecento prosegue nel tentativo di G. W. Leibniz di “conciliare sensismo seicentesco e razionalismo cartesiano, e individua i fondamenti

---

<sup>344</sup> A. Corbelli, *L’estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 21.

<sup>345</sup> J.-J. Rousseau, *L’origine de la mélodie*, in OC V, cit., p. 333.

<sup>346</sup> A. Audidière, *Fontenelle et les Lumières*, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 90.

<sup>347</sup> Cfr. G. Moretti, *Il sogno di Euterpe. Rousseau musicista*, cit., p. 145.

<sup>348</sup> E. Napoli – A. Polignano, *Dizionario dei termini musicali. Linguaggi e generi dalle origini ai giorni nostri*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 55.

del linguaggio musicale nelle scienze matematiche, dai quali, secondo gli Enciclopedisti, essa trae un'intrinseca verità espressiva"<sup>349</sup>.

Questa affermazione, che può valere per buona parte dei pensatori illuministi, non è vera per Rousseau. Quest'ultimo polemizza con queste posizioni, e mostra il suo punto di vista in modo chiaro ed esplicito nella sua *querelle* con Rameau, la cui teoria musicale risente in modo significativo degli influssi di Leibniz. È ciò che sostiene Andrea Luppi nel suo volume *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*<sup>350</sup>, nel capitolo dedicato alla fortuna del pensiero musicale leibniziano.

L'autore sostiene che, seppur appaia inverificabile una lettura diretta delle opere di Leibniz da parte di Rameau, "una breve esposizione dei punti principali del suo sistema teorico permetterà di evidenziare, se non una totale somiglianza, almeno significativi elementi di convergenza fra le rispettive vedute"<sup>351</sup>.

Nel paragrafo dedicato a Jean-Philippe Rameau, Luppi si dedica alla comparazione tra i principi teorici di Leibniz e le più importanti idee di Rameau sulla musica. A tale scopo, diventa centrale prendere in esame la posizione ramista nel corso della celebre *querelle des bouffons*.

Punto di partenza della concezione di Rameau è "l'esigenza di ricondurre la musica ai suoi fondamenti scientifici, sulla base della struttura matematica che essa indubitabilmente possiede"<sup>352</sup>. Il tentativo di associare, a questa necessità, il tentativo di "conciliazione con gli aspetti che in essa sono volti a procurare diletto"<sup>353</sup> fanno di Rameau, non un cartesiano (come, in un primo momento, potrebbe sembrare) ma un leibniziano.

---

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> A. Luppi, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*, Franco Angeli, Milano 1989.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

Il progetto di razionalizzazione perseguito da Rameau passa attraverso la rivalutazione dell'armonia, nella quale si intravede la componente essenziale che permette di muovere le passioni; mentre la melodia, "tenuta invece nella massima considerazione dagli Enciclopedisti, non fa che derivarne fisicamente, traendo da essa la propria forza"<sup>354</sup>. Una razionalità, quella del compositore, che non esclude il sentimento: tra le due facoltà, piuttosto, è possibile evidenziare una sorta di continuità.

"Nella musica ha luogo questa complementarietà di ragione e sentimento, che Rameau qualifica come *naturale*, propria dell'ordinamento delle facoltà conoscitive umane: in tal senso, il piacere che l'ascolto arreca non può in alcun modo contrapporsi alla riflessione"<sup>355</sup>. Secondo Luppi, questa tesi di Rameau poggia su un importante assunto leibniziano: il piacere sensibile è conseguenza di una percezione che sfugge, si sottrae interamente al ragionamento cosciente; d'altra parte può venire colto solo attraverso questa particolare modalità. Ma, alla base di questa percezione immediata, "nella musica è sempre in opera una fondamentale razionalità: ed è proprio questa, basata sulle leggi che regolano i rapporti armonici, a costituire la condizione ultima del piacere estetico"<sup>356</sup>.

A queste teorie di impronta razionalista si oppone Rousseau fin da *L'origine de la mélodie*, in cui la musica è designata come l'arte per eccellenza che si rivolge alla natura sensoriale ed emotiva dell'uomo:

"Mi sembra che come la parola è l'arte di trasmettere le idee, la melodia sia quella di trasmettere i sentimenti, e tuttavia M. Rameau vuole

---

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 171.

spogliarla di tutto ciò che serve loro da linguaggio e che non può donare all'armonia"<sup>357</sup>.

I suoni, nella melodia, non agiscono su di noi soltanto come suoni, ma come segni dei nostri affetti e dei nostri sentimenti. Ed è così che essi suscitano in noi i movimenti che esprimono e di cui riconosciamo l'immagine. Secondo Rousseau, la melodia imita le inflessioni della voce, esprime i pianti, le grida di dolore e di gioia, le minacce, i gemiti. Il suo linguaggio conserva tutta l'energia e la passione che ne sono la causa. In ogni imitazione, occorre conservare la voce della natura. Come si vede, Rousseau assegna al termine *imitazione* un significato nuovo: non è sufficiente imitare, occorre che questa imitazione commuova e piaccia, altrimenti non produrrebbe alcuna impressione.

Le regole che Rameau impone alla melodia le fanno "perdere insensibilmente la sua antica energia". Secondo il ginevrino, però, "la finezza delle intonazioni non può essere sostituita dal calcolo degli intervalli"<sup>358</sup>. Riducendo la musica a una "sensazione puramente fisica"<sup>359</sup>, la teoria ramista impedisce una riflessione sulla musica che tenga conto della sua capacità di agire sull'interiorità del fruitore, suscitando in esso passioni e 'toccando' il suo animo.

L'arte del musicista non consiste, semplicemente, nel riprodurre dei suoni, quanto piuttosto nel mettere l'anima nella giusta disposizione per riceverli e trarre da essi piacere. È proprio in questa idea che è racchiusa la profonda innovazione della teoria rousseauiana, ciò che segna un vero e proprio mutamento di paradigma: lo "spostamento nel recettore dell'imitazione, cioè nell'uomo, nell'ascoltatore"<sup>360</sup>.

La melodia (in senso più ampio, la musica) ha senso solo se *imitando esprime*, cioè commuove ricreando nell'ascoltatore stati d'animo vivi e

---

<sup>357</sup> J.-J. Rousseau, *L'origine de la mélodie*, cit., p. 337.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>360</sup> G. Moretti, *Il sogno di Euterpe. Rousseau musicista*, cit., p. 144.

toccanti. A tal proposito, Olivier Pot sostiene che “nella teoria della musica Rousseau ha prospettato il passaggio dall’imitazione, fondata sulla natura, alla musica espressiva”<sup>361</sup>.

Utilizzando un’immagine che svilupperà in modo più ampio nel capitolo XIII dell’*Essai sur l’origine des langues*, Rousseau propone una comparazione tra musica e pittura. Anche nell’arte pittorica, come in quella musicale, è necessario che vengano rappresentati *objets touchans*, “con l’aiuto dei quali i colori del pittore ecciteranno in noi l’interesse, la pietà, il terrore e tutti i movimenti di cui l’anima è suscettibile”<sup>362</sup>.

L’uomo è modificato dai sensi. Le sensazioni hanno una forte incidenza sul piacere artistico, ma spesso esse non ci colpiscono solo come tali, ma come segni o immagini. E affinché un’immagine colpisca e commuova, non basta il colore, cioè non basta il puro fenomeno fisico della ricezione del colore da parte dell’occhio che vede. I colori e i suoni possono molto come rappresentazioni e segni, poco come semplici oggetti dei sensi.

Nessun “Sapiente Fisico”, con le sue “sapienti dissertazioni sulla potenza dei colori, sulle modificazioni della retina e sulle vibrazioni del nervo ottico” riuscirebbe a condurre le impressioni sensibili fino al cuore<sup>363</sup>. Ecco “il punto in cui il Fisico si arresta; sta al Pittore fare il resto, e al Filosofo spiegarlo”<sup>364</sup>.

Il *Philosophe* Rousseau spiega che i sentimenti suscitati in noi dalla pittura non vengono dai colori (così come il potere che ha la musica sulle nostre anime non è per nulla opera dei suoni). Il Fisico ci illuminerebbe soltanto sugli effetti che un colore o un suono ha su di noi, si arresterebbe alla mera sensazione.

È invece, il disegno, è l’imitazione operata dal Pittore che conferisce a questi colori vita e anima; sono le passioni espresse che suscitano il

---

<sup>361</sup> O. Pot, Introduction a J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in J.J. Rousseau, OC V, cit., p. CXIX.

<sup>362</sup> J.-J. Rousseau, *L’origine de la mélodie*, cit., p. 342.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>364</sup> *Ibidem*.

risvegliarsi delle nostre, sono gli oggetti rappresentati che ci colpiscono. L'interesse e il sentimento non derivano dai colori.

Nella musica, la melodia esercita lo stesso ruolo che ha il disegno in pittura. Sottolinea i tratti e le figure, mentre gli accordi e i suoni (l'armonia) sono l'equivalente dei colori. È importante, dei suoni, la loro particolare combinazione e successione; allo stesso modo l'emozione che suscitano in noi i bei quadri non deriva dal supporto materico (dal colore o dalla tela).

Le considerazioni di Rousseau conducono quindi a "conclusioni direttamente contrarie al sistema di M. Rameau" poiché "non vi sono mai cause che possano commuoverci che siano puramente fisiche"<sup>365</sup>.

### 3.3 La lezione di musica di Julie

Per comprendere con ancor più forza l'importanza e la portata delle idee che Rousseau affida allo scritto su *L'origine de la mélodie*, è senz'altro utile rivolgersi ad un'opera successiva che conserva, rafforzandole, le teorie espresse dal ginevrino nel saggio del 1752.

È il 1761, data di redazione del romanzo filosofico *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, opera che, ancora una volta, assegna priorità alla sensibilità e al sentimento. Come afferma la protagonista in una lettera della III parte dell'opera, "se la ragione forma l'uomo, è però il sentimento che lo dirige"<sup>366</sup>. Ogni personaggio del romanzo di Rousseau dovrà "imparare a sentire"<sup>367</sup>.

All'interno di questa educazione al sentimento, ampio spazio trova la musica, che compare in molte delle lettere che formano il romanzo. E, come afferma François Jacob in un suo articolo intitolato *L'intertexte*

---

<sup>365</sup> J.-J. Rousseau, *L'origine de la mélodie*, cit., p. 341.

<sup>366</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., p. 338.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

*musical dans La Nouvelle Héloïse*, “la maggior parte dei motivi musicali sviluppati da Saint-Preux non possiedono l’attrattiva della novità [...] poiché riprendono termini e idee della fine di un testo rimasto per molto tempo inedito: *L’origine de la mélodie*”<sup>368</sup>.

Le riflessioni musicali contenute nella *Nouvelle Héloïse* sembrano muovere dalla fine del testo sulla melodia. Per questo, prima di proseguire oltre, sarà utile approfondire questa sorta di ‘appendice testuale’ de *L’origine de la mélodie*, contenuta nelle lettere tra Julie e Saint-Preux (l’allieva e il suo precettore).

Nella I parte dell’opera, si incontra la famosa ‘Lettera sulla musica italiana’. Le parole con cui Saint-Preux esordisce in questa lettera inviata a Julie sono molto significative per le tematiche di cui si sta discutendo:

“Quali suoni commoventi? Quale musica? Che deliziosa sorgente di sentimenti e di piaceri? Non perdere un minuto; raccogli ben bene tutte le tue opere, le tue cantate, la tua musica francese, accendi un bel fuoco ardentissimo, buttaci tutta codesta robaccia e attizzalo per bene, così che ci si possa bruciare tutto quel ghiaccio e per una volta almeno emanar calore. Fai codesto sacrificio propiziatorio al Dio del gusto”<sup>369</sup>.

Eloquente nello stile e appassionatamente animato è qui Saint-Preux. Dopo aver ascoltato suoni commoventi, vera fonte di sentimenti e di piaceri, intima a Julie di bruciare la sua musica francese, che è l’unico modo per liberarsi per sempre di opere e cantate evidentemente inutili, e di dare a esse, almeno per una volta, quel calore che non hanno saputo trasmettere all’animo di chi le ha udite.

---

<sup>368</sup> F. Jacob, *L’intertexte musical dans La Nouvelle Héloïse*, in «Annales de la Société Jean – Jacques Rousseau», A. Jullien Éditeur, Genève 2002 (*L’amour dans la Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte. Actes du Colloque de Genève - 10-11-12 juin 1999*, ed. Droz), p. 463.

<sup>369</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., p. 143.



Saint-Preux prosegue nella sua invettiva contro la musica francese. Non svela ancora la felice alternativa a questa musica, ma spiega, in modo chiaro ed esaustivo, le *ragioni* che hanno motivato l'abbandono di questa 'musica di ghiaccio':

"In che strano errore son vissuto [...] Mi dicevo: la musica non è che un vano suono che può accarezzar l'orecchio, ma non agisce se non indirettamente e leggermente sull'anima. L'impressione degli accordi è soltanto meccanica e fisica; che cos'ha da spartire col sentimento, e perché mai dovrei sperare di essere più commosso da una bell'armonia che da un bell'accordo di colori? Non vedevo, negli accenti della melodia applicati a quelli della lingua, il potente e segreto legame delle passioni con i suoni; non vedevo che l'imitazione dei vari toni, i cui sentimenti animano la voce parlante, conferisce a sua volta alla voce cantante il potere di agitare i cuori; e che l'energico quadro dei moti dell'anima di colui che si fa udire è ciò che forma il vero incanto di coloro che lo ascoltano"<sup>370</sup>.

Le parole di Saint-Preux possono essere considerate un vero e proprio 'manifesto' di Rousseau sul rapporto tra musica e sentimento. Il suono non è un oggetto naturale che agisce unicamente sulla natura fisica dell'uomo; è invece in rapporto con le passioni, con la sua dimensione affettiva. Per questo, Saint-Preux capisce che l'arte musicale non può limitarsi a un 'accarezzar l'orecchio', secondo leggi fisiche regolate dall'armonia (come voleva il razionalista Rameau).

È la melodia ad avere un legame diretto con la naturalità delle passioni, ed è l'unica ad avere la capacità di emozionare e creare nell'ascoltatore stati d'animo vivi e toccanti. La melodia non imita soltanto, ma esprime, parla, comunica al cuore. È semplice, naturale, appassionata, perché si lascia dettare il suo percorso dal sentimento che la anima. Un nuovo

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 144.

concetto di imitazione si fa strada con Rousseau, che utilizza un termine della tradizione ma in un senso completamente innovativo:

“L’armonia non è che un debole accessorio della musica imitativa; nell’armonia propriamente detta non c’è nessun principio di imitazione. Garantisce le intonazioni, è vero; dimostra la loro giustezza e, facendo più sensibili le modulazioni, aggiunge energia all’espressione e grazia al canto: ma l’invincibile potenza degli accenti appassionati nasce esclusivamente dalla sola melodia; da quella deriva tutta la potenza della musica sull’anima; combinate le più dotte successioni di accordi senza mescolarvi melodia, dopo un quarto d’ora sentirete la noia. Bei canti senza alcuna armonia resistono a lungo alla prova della noia. Se l’accento del sentimento anima i più semplici canti, ecco che diventano interessanti. Per contro una melodia che non parla canta sempre male, e l’armonia da sola non ha mai saputo dir niente al cuore”<sup>371</sup>.

Né il piacere fisico né l’armonia bastano per Rousseau a toccare il cuore perché sedurre e lusingare l’orecchio non significa commuovere. I piaceri fisici della sensazione sono disgiunti dal sentimento. Al contrario, il principio di imitazione è tale e ha valore solo se è un’ “espressione di affetti che rimanda alla natura interiore del soggetto, dell’ascoltatore”<sup>372</sup>. Deve essere cioè *imitazione delle passioni e dei sentimenti umani*, e deve suscitare affezioni nell’animo di chi ascolta. Saint-Preux nota che tutto questo non si ha nella musica francese, ma è ampiamente presente nelle scene italiane, amate da Milord Bostom:

“Ecco in che cosa consiste l’errore dei francesi circa la potenza della musica. Non hanno e non possono avere una melodia loro propria con una lingua che non ha accento e con una poesia affettata che non

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>372</sup> A. Corbelli, *L’estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 28.

conobbe mai la natura; quindi non immaginano altri effetti se non quelli dell'armonia, e scoppi di voce che non rendono i suoni più melodiosi, ma più rumorosi [...] Poi mi recitò senza cantarle alcune scene italiane (il riferimento è a Milord Bostom), e così mi fece capire il rapporto della musica con le parole nei recitativi, e della musica con i sentimenti nelle arie: e sempre l'energia che l'esatta misura e la scelta degli accordi aggiungono all'espressione ... accento oratorio e patetico, cioè dell'arte di parlare all'orecchio e al cuore in una lingua senza articular parola, mi misi ad ascoltare quella musica incantatrice; e ben presto intesi, dalle emozioni che me ne derivavano, che quest'arte ha un potere superiore a quello che avevo immaginato. Insensibilmente mi penetrava una voluttuosa sensazione. Non era più una vana sequela di suoni come nei nostri assoli. A ogni frase qualche immagine mi entrava in testa o qualche sentimento nel cuore; il piacere non si fermava all'orecchio, penetrava fino all'anima [...] Quando, dopo una serie di piacevoli arie, si venne ai grandi pezzi d'espressione, capaci di eccitare e di dipingere il disordine delle passioni violente, perdevo continuamente l'idea di musica, di canto, di imitazione: mi sembrava di udire la voce del dolore, della furia della disperazione... impeto dei sentimenti che vi trascina, e al quale l'anima non può assolutamente resistere"<sup>373</sup>.

Grazie a Milord Bostom, Saint-Preux scopre "l'energia e la vivacità d'accento che anima la musica italiana"<sup>374</sup>, che somiglia ai "trasporti delle passioni"<sup>375</sup>. Nelle scene e nei recitativi italiani, egli può ascoltare "divini suoni ispirati dal sentimento, che portano sempre con loro l'incanto e il fuoco dei caratteri sensibili"<sup>376</sup>.

Per descrivere il senso più forte della musica italiana (ispirata dal sentimento), Rousseau riporta un verso del Petrarca (tratto dal sonetto

---

<sup>373</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., pp. 145-146.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

*Grazie ch'a pochi il ciel...*) il quale sottolinea come la musica è il canto “che ne l'anima si sente”.

Commentando questo verso di Petrarca e tentando di coglierne la riposta verità, Alessandro Tassoni ha scritto che “ogni canto (al creder mio) ancorché d'asino, si sente nell'anima, e con l'anima; imperocché il corpo, quanto a se, nulla sente. Ma intendi, che si sente non superficialmente coll'orecchie: ma che penetrava al vivo con gran commozione dell'anima”<sup>377</sup>.

Tassoni sembra porsi qui sullo stesso livello di analisi di Saint-Preux e di Julie che concorda con le idee espresse dal giovane precettore. Ella ha riconosciuto la verità di questa idea nella sua esperienza da allieva di musica, durante le sue lezioni di canto. Così racconta, riflettendo sulla musica e sulla poesia:

“Attribuisco la facilità con la quale ho preso gusto a questa musica a quello che mio fratello m'aveva dato per la poesia italiana; l'ho coltivato così bene insieme a te che sento con facilità la cadenza dei versi, e che, a sentire Regianino, ne colpisco abbastanza bene l'accento. Comincio tutte le lezioni leggendo alcune ottave del Tasso, o qualche scena del Metastasio: poi mi fa dire e accompagnare qualche recitativo, e mi sembra di continuare a parlare o a leggere, il che certo non mi capitava con il recitativo francese. Dopo di che devo sostenere in misura suoni eguali e giusti; esercizio che mi è reso difficile dagli scoppi di voce ai quali ero avvezza. Infine passiamo alle arie, ed ecco che la giustezza e la pieghevolezza della voce, l'espressione patetica, i suoni rinforzati e tutti i passaggi sono un effetto naturale della dolcezza del canto e della precisione del ritmo: così che ciò che mi sembrava più difficile da imparare non mi deve nemmeno essere insegnato. Il carattere della

---

<sup>377</sup> Cfr. *Le rime di Francesco Petrarca. Riscontrate co i Testi a penna della Libreria Estense, e con i fragmenti dell'Originale d'esso Poeta. Si aggiungono Le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, presso Bonifacio Viezzeri, in Venezia 1759, p. 345.

melodia è così strettamente unito al tono della lingua, e ha una così gran purezza di modulazione, che basta ascoltare il basso e saper parlare per decifrare agevolmente il canto. Tutte le passioni vi hanno espressioni acute e forti; proprio all'opposto dell'accento strascicato e penoso del canto francese, il suo è sempre dolce e facile, ma vivo e toccante, e dice assai con poco sforzo. Insomma, sento che questa musica agita l'anima e riposa il petto"<sup>378</sup>.

Anche l'esperienza di Saint-Preux si arricchirà di nuove lezioni, che gli saranno impartite non più nel chiuso di una stanza di Clarens, ma nel "vasto deserto del mondo"<sup>379</sup> di Parigi. Qui, frequentando salotti, teatri e spettacoli, rafforzerà le sue critiche all'arte musicale francese.

Le sue prime considerazioni riguardano il teatro parigino:

"Dopo Molière il teatro è un luogo dove si tengono garbate conversazioni e non la rappresentazione della vita civile. Qui ci sono tre teatri, in due dei quali si presentano esseri chimerici, cioè in uno Arlecchini, Pantaloni, Scaramuccia; nell'altro dèi e diavoli e stregoni. Nel terzo si rappresentano le opere immortali che ci procuravano tanto piacere leggendole, e altre più moderne che vi compaiono ogni tanto. Parecchie di queste opere sono tragiche ma poco patetiche, e se anche ci si trovano alcuni sentimenti naturali e qualche vera relazione col cuore umano, non offrono tuttavia nessun elemento sui costumi propri del popolo che divertono"<sup>380</sup>.

Saint-Preux lamenta il fatto che il teatro *divertissement* si è ormai allontanato da un gusto semplice e naturale e dall'intimo legame tra sentimento e musica. Sulla scena non si incontra più lo specchio di se

---

<sup>378</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., pp. 156-157.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 267.

stesso, ma soltanto conversazioni vuote e inutili, votate all'apparenza e che non riescono a coinvolgere lo spettatore perché nulla gli comunicano. Le scene di Parigi sono l'*altro* e l'*altrove* della vita vera. Il teatro non era inteso allo stesso modo alle sue origini:

“Gli inventori della tragedia le avevano dato un fondamento religioso che bastava a giustificarla. Per altro forniva ai greci uno spettacolo istruttivo e piacevole con le sventure dei persiani loro nemici, con i delitti e le pazzie dei re dai quali quel popolo s’era liberato. Rappresentando a Berna, a Zurigo o all’Aja l’antica tirannia di Casa d’Austria, l’amore della patria e della libertà conferirà non poco interesse a tali lavori; ma mi si dica di che utilità sono qui le tragedie di Corbeille, e cosa importa ai parigini di Pompeo o di Sertorio. Le tragedie greche rappresentavano avvenimenti veri o supposti tali dagli spettatori, fondati su tradizioni storiche. Ma cosa può produrre una fiamma eroica e pura nell’anima dei grandi? Non si direbbe forse che le battaglie dell’amore e della virtù spesso procuran loro brutte notti, e che il cuore c’entra parecchio nei matrimoni regali? Vedi tu quale può essere la verosimiglianza e l’utilità di tante tragedie che trattano questo chimerico argomento!”<sup>381</sup>.

Il teatro deve essere la rappresentazione, sotto forma di testo recitato o drammatizzazione scenica, di una storia (di un dramma, parola derivante dal verbo greco *δραω* drao = agisco). E la storia oggetto di una rappresentazione teatrale deve possedere verosimiglianza. La combinazione scenica di parola, gestualità, musica, danza, vocalità e suono deve corrispondere al reale, permettere con esso un confronto. Tutto questo nei drammi francesi non accade.

I toni di Saint-Preux non sono più lusinghieri neppure nei confronti delle commedie:

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 268.

“Quanto alla commedia, è certo che deve rappresentare in modo naturale i costumi del popolo per il quale è fatta, affinché si corregga dei suoi vizi e difetti, come ci si pulisce la faccia davanti allo specchio. Terenzio e Plauto vennero meno a quest’impegno. Ma prima di loro Aristofane e Menandro avevano spiegato davanti agli ateniesi i costumi ateniesi, e dopo di loro soltanto Molière dipinse anche più schiettamente quelli dei francesi del secolo scorso. Il quadro è cambiato, ma non s’è presentato un altro pittore. Ora si copiano nel teatro le conversazioni d’un centinaio di salotti parigini. Fuori di lì non s’impara niente dei costumi francesi (...). Molière ebbe l’ardire di dipingere borghesi e artigiani non meno che marchesi; Socrate faceva parlare cocchieri, falegnami, calzolai e muratori. Ma gli autori d’oggi son gente d’altra levatura (...); non vogliono altro che interlocutori illustri, e nel rango dei loro personaggi cercano quell’elevazione che non possono trovare nel loro genio. Persino gli spettatori si son fatti così schizzinosi che hanno paura di compromettersi alla commedia come in visita, e non si degnerebbero di assistere a una rappresentazione di gente di ceto inferiore al proprio (...). Per loro soltanto son fatti gli spettacoli. Vi compaiono insieme come rappresentati in mezzo al palcoscenico, e come rappresentanti dalle due parti; sono personaggi sulla scena e attori sui banchi (...). Si direbbe che la Francia non è popolata che di conti e di cavalieri, e che più il popolo è misero e straccione più la pittura del popolo è brillante e magnifica”<sup>382</sup>.

La commedia francese manca, per così dire, del ‘principio di realtà’. Non *rappresenta in modo naturale* il reale, anzi lo tiene lontano. Lo spettatore non trova in essa il proprio riflesso, solo un eccesso di parole e gesti, futili conversazioni tra illustri personaggi che nascondono sentimenti e passioni:

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, pp. 268-269.

“In genere sulla scena francese ci sono parecchi discorsi e poca azione (...). Racine e Corneille con tutto il loro genio non sono che dei bei parlatori (...). Per agitati che siano, pensan sempre più al pubblico che a se stessi; una sentenza gli costa meno d’un sentimento; salvo le opere di Racine e di Molière, il pronome io è bandito dalla scena con uno scrupolo pari agli scritti di Port-Royal, e le passioni umane, modeste quanto la cristiana umiltà, si esprimono soltanto con un si impersonale. Inoltre c’è nei gesti e nei discorsi una certa manierosa dignità che non concede mai che la ragione parli il suo linguaggio né che l’attore si investa del suo personaggio e si trasporti sul posto dell’azione, ma lo tiene sempre incatenato sul teatro e sotto gli occhi degli spettatori”<sup>383</sup>.

Molti discorsi, poca azione, scene che non riproducono la realtà sono un ostacolo alla verosimiglianza. Essendo anche quelle teatrale un’arte imitativa, anch’essa deve essere lo specchio di ciò che vuole rappresentare; deve catturare e appassionare lo spettatore, riuscendo a creargli l’illusione della realtà. Deve portarlo sulla scena. Invece

“il teatro francese non ricerca sulla scena la naturalezza e l’illusione, non ci vuole che spirito e pensieri; tende al piacevole e non all’imitazione, e non domanda di lasciarsi sedurre, purché lo si diverta. Nessuno va a teatro per il piacere dello spettacolo, ma per vedere il pubblico, per esser visto, per avere materia di chiacchiere a spettacolo finito, e non bada a quanto si vede se non per sapere che cosa se ne dirà. Per loro l’attore è sempre l’attore, non è mai il personaggio che rappresenta”<sup>384</sup>.

Il teatro francese è condannato in quanto trionfo dell’apparire, regno della moda che annulla la naturalezza di ogni azione. Per questo,

---

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 269.



“Parigi, conclamata sede del gusto, è nel mondo intero il posto dove ce n’è meno, poiché tutte le cure che vi si prendono per piacere sfigurano la vera bellezza”<sup>385</sup>.

Saint-Preux dedica alcune considerazioni anche all’*opéra francese*, genere teatrale in cui l’azione scenica è abbinata alla musica, al canto e alla danza. Si ravvisa la medesima critica ad una forma musicale dimentica della naturalità e del sentimento che dovrebbero invece animarla. La condanna è netta:

“Per qualsiasi uomo che non sia sprovveduto di gusto artistico la musica francese, la danza e il meraviglioso mescolati insieme faranno sempre dell’opera di Parigi il più noioso spettacolo del mondo”<sup>386</sup>.

Gli spettacoli non hanno alcuna attrattiva, “i balletti non hanno né sentimenti, né quadri, né situazioni, né calore, né interesse, né niente di quanto possa fornire appiglio alla musica, addolcire il cuore e nutrire l’immaginazione”<sup>387</sup>.

Il canto e la musica non mettono in moto il sentimento e le azioni non sono sviluppate per appassionare l’uditore. Anzi,

“Qui tutto denuncia la durezza dell’organo musicale; le voci sono ruvide e senza dolcezza, le inflessioni aspre e forti, i suoni forzati e strascicati; nessuna cadenza, nessun accento melodioso delle arie popolari (...). Non tutti i talenti sono concessi agli stessi uomini, e in generale il francese pare, di tutti i popoli europei, quello che è meno atto alla musica”<sup>388</sup>.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

### 3.4 La condanna della musica francese

A partire dalla riflessione dell'abate Du Bos, passando attraverso le *Beaux Arts* di Batteux sino ad arrivare alla sua completezza in Diderot e Rousseau, il Settecento si fa strada una corrente estetica improntata al sensismo e al naturalismo, che dà luogo ad una sorta di 'fondazione filosofica' della dimensione affettiva ed espressiva delle arti. Al sentimento si attribuisce un'autonoma sfera espressiva e conoscitiva.

In ambito musicale, ciò significa che la musica accoglie in sé il sentimento, col moto d'animo da cui si origina. Si fa necessaria quindi la necessità di una predilezione per la melodia (espressione delle emozioni e dei sentimenti individuali) a scapito dell'armonia. Queste idee assumono la loro forma più compiuta nella *Lettre sur la musique française* (1753) e nell'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (1755). Anche in queste opere, Rousseau (amante del canto quale 'effusione del cuore') afferma di prediligere la musica italiana per la priorità attribuita alla melodia, per la semplicità spontaneità, naturalezza. La musica è, in questo caso, il linguaggio dei sentimenti.

La sua polemica nei confronti della musica francese assume invece dei toni forti e decisi: la musica francese è criticata per il suo carattere artificioso, le sue astratte leggi armoniche, la sua mancanza di immediatezza e di naturalezza. La musica strumentale, la polifonia, il contrappunto sono difatti contrari alla natura. La musica francese diventa perciò sinonimo di artificio intellettualistico.

Con la stesura di questi scritti, per la prima volta la polemica sulla musica italiana e francese non è più solo una questione di gusto, di preferenza personale, ma trova nel pensiero di Rousseau una giustificazione teorica e filosofica. Secondo il ginevrino, le teorie musicali di impronta razionalista intendono la musica quasi come un ornamento della poesia in quanto pongono in primo piano i valori concettuali e razionali in essa espressi.

Al contrario, Rousseau desidera che la musica ritrovi la sua *natura originaria*. Nello stato di natura, musica e parola costituivano un nesso inscindibile e l'uomo poteva esprimere nel modo più completo le sue passioni e i suoi sentimenti. Le lingue erano musicalmente accentuate, ma la civilizzazione ha avuto quale effetto le lingue private della loro melodiosità originaria e ormai atte solo ad esprimere dei ragionamenti (come Rousseau spiegherà, in modo più compiuto, *nell'Essai sur l'origine des langues*). I suoni musicali, che un tempo costituivano l'accento del linguaggio, risultano ora isolati ed impoveriti nella loro portata espressiva.

All'origine non ci fu altra musica che la melodia, il suono modulato della parola; gli accenti formavano il canto e si parlava sia per mezzo dei suoni e delle voci. Il canto melodico (una sorta di riproposizione, nel presente, della musica delle origini) permette di ricostituire questa unità. Tuttavia questa riconciliazione, questa ricostituzione dell'unità spezzata può avvenire solamente se il linguaggio non ha perduto completamente la sua originaria musicalità.

Le lingue nordiche (francese, inglese, tedesco) sono precise, esatte, dure e articolate, parlano alla ragione ma non al cuore e si prestano ad essere scritte e lette<sup>389</sup>. Le lingue orientali e meridionali -arabo, persiano e soprattutto l'italiano- sono musicali, sonore e si prestano ad essere parlate e udite. Per questo, se vi è in Europa un linguaggio proprio della musica, è sicuramente l'italiano<sup>390</sup>. In esso è possibile ritrovare l'unione di musica e poesia per un potenziamento espressivo dell'una e dell'altra. Ciò permette di ricreare quell'arte che, per la sua espressività, può più compiutamente realizzare *l'imitazione delle passioni e dei sentimenti*. Come scrive Rousseau, il canto italiano, "animato e interessante, porta al cuore ed esprime tutti i sentimenti"<sup>391</sup>.

---

<sup>389</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in J.-J. Rousseau, OC V, cit., p. 292.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 319.

La musica deve ritrovare la sua condizione originaria come accento delle parole: la sua essenza sarà melodia. L'armonia rappresenta una deviazione, una corruzione, un atto arbitrario, 'un'invenzione gotica e barbara' che corrompe la vera natura della musica. Si tratta di un'invenzione, un fatto storico e non naturale, frutto quindi di una convenzione sociale.

L'armonia, che Rousseau rivede nella musica francese, non offre che una bellezza convenzionale che non toccherà però mai nel profondo del cuore; essa ci procurerà un diletto superficiale e passeggero ma non susciterà mai alcuna passione. Non imita la natura, la quale 'ispira dei canti e non degli accordi, detta melodie non armonie'. Essa, quindi, non ha nulla in comune con le nostre passioni; al più può assolvere ad una funzione secondaria se concorre a precisare e mettere in evidenza la linea melodica.

Come già messo in luce, Rousseau si serve del concetto di imitazione come strumento critico e categoria estetica, utilizzandolo però secondo un nuovo significato. Natura è sinonimo di passione, sentimento, immediatezza ed è nettamente e polemicamente contrapposta a ragione. La melodia è capace di imitare le inflessioni della voce, esprime i lamenti, i gridi di dolore o di gioia, le minacce, i gemiti'. Essa non imita solamente, essa parla; e il suo linguaggio inarticolato ma vivo, ardente, appassionato, possiede cento volte più forza della parola stessa.

La melodia imita le passioni ma indirettamente; le imita in virtù di un'affinità originaria con la forma in cui si esprimono i nostri sentimenti; se imita oggetti del mondo naturale essa imita il sentimento che essi susciterebbero 'nel cuore di chi li contempla'. La melodia non rappresenta direttamente le cose (non è un puro sensismo) ma eccita nell'anima gli stessi sentimenti che si prova vedendo le stesse cose. L'imitazione avviene "non per il tramite della ragione ma attraverso l'animo, messo dalla musica in una condizione simile (ma in questo diversa) da quella in cui sarebbe stato messo dall'imitazione diretta

dell'oggetto naturale"<sup>392</sup>. La musica sarebbe allora un'arte di espressione: la musica esprime, imitandole, le infinite varietà e sfumature dell'animo umano.

Se si confronta il pensiero di Rameau con quello di Rousseau, ci si trova di fronte a due diversi, anzi opposti tentativi di rivalutazione della musica. Rameau ha cercato il fondamento eterno, naturale della musica e l'ha individuato nel principio unitario che sta alla base dell'armonia. La musica rivela la ragione suprema che è una, uguale in tutti i tempi e per tutti i popoli e quindi universale: la musica è dotata di una comprensibilità universale perché tutti gli uomini sono partecipi della ragione. Per questo, Rameau può fondare l'armonia su leggi fisiche, di carattere matematico, che stabilisce la sua universalità e naturalità. Per Rousseau esse sono soltanto un artificio intellettualistico che allontana la musica dalla sua vera essenza.

Fin dalle prime opere esaminate, è emerso, in modo costante, la critica allo 'spirito di sistema' e all'eccesso di apparati normativi che offuscano l'immediatezza e la spontaneità del sentimento; la volontà di Rousseau vorrebbe essere quella di non riscontrare "nessun terzo" tra l'esperienza e l'oggetto del sentire.

Il sentimento si presenta come un filo rosso che attraversa l'intera riflessione rousseauiana, proponendosi come chiave di accesso alla lettura del reale. Ciò vale non solamente per il suo sapere estetico. Piuttosto, tutti gli ambiti del pensiero di Rousseau (filosofia, botanica, religione, educazione, teoria delle passioni ... ) mostrano la loro più vera ragione d'essere nella loro *dimensione sentimentale*. Nel primato, cioè, assegnato alla *passione* sulla ragione, esperita nella quotidianità del vissuto.

In ambito musicale, ciò si traduce nella necessità di recuperare la vera e naturale essenza della musica, la sua spontanea *espressività*. La melodia,

---

<sup>392</sup> G. Moretti, *Il sogno di Euterpe. J.-J. Rousseau musicista*, cit., p. 144.

per Rousseau, è il *naturale* della musica. Come sottolinea Giancarlo Moretti, il primato della melodia è il “primato dei sentimenti individuali e della particolarità, in opposizione al razionalismo scientifico dell’armonia”<sup>393</sup>. L’antinomia melodia-armonia è un aspetto specifico del più generale confronto che Rousseau mette in scena tra natura e progresso tecnico-scientifico dell’uomo. Il progresso della ragione ha privato l’uomo dell’originaria spontaneità. La condizione della musica dell’uomo moderno è degenerata: non è più *simple, naturelle et passionnée*. Rousseau intende “ripartire con la sua musica *régénéré* dalla melodia, secondo l’idea di *art perfectionné* che sarà propria del *Contract social*”<sup>394</sup>:

“Bisogna trarre dal male il rimedio che lo deve guarire [...] Ne l’*art perfectionné* c’è la riparazione dei mali che l’*art commencé* ha fatto alla natura”<sup>395</sup>.

### 3.5 Natura e arte: la corruzione del gusto nel *Discours sur les sciences et les arts*

Come sottolinea Ernst Cassirer, Rousseau va considerato come “il profeta di un nuovo vangelo della natura e come il pensatore che aveva riscoperto la potenza originaria del sentimento e della passione”, liberandola dalla costrizione della ragione. Egli è “il restauratore dei diritti del sentimento”, “l’apostolo della sensibilità”<sup>396</sup>.

È importante, a questo punto, analizzare l’idea di *natura* che Rousseau andava elaborando in questo periodo, rintracciandola in opera apparentemente lontane dal suo sapere estetico: i due *Discours*. Il

---

<sup>393</sup> G. Moretti, *Il sogno di Euterpe*. J.-J. Rousseau musicista, Clueb, Bologna 2002, p. 146.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> J.-J. Rousseau, *Contract social*, in OC III, cit., p. 288.

<sup>396</sup> E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di Giulio Raio, Donzelli, Roma 1999, p. 13.

concetto di natura rappresenta il filo conduttore di tutta la riflessione (anche estetica) del ginevrino.

È un passaggio importante, questo, poiché “il segreto di ogni sentimento è sempre la natura dell’uomo”<sup>397</sup>. Rousseau profila il fondamento naturale contro le convenzioni, i pregiudizi, le pratiche e le costrizioni sociali che, ad esempio, snaturano l’artista; la natura è anche ciò che egli chiama in causa quando dovrà criticare l’artificio (l’*abuso* di cultura), l’eccesso di una razionalità che, nell’arte, soffoca e devia l’autenticità del genio e del sentimento ponendola al servizio della moda, del desiderio di distinguersi e del gusto corrotto del secolo. Secondo Rousseau, nell’arte del suo tempo si avverte “il principal vantaggio del commercio delle muse, quello di rendere gli uomini più socievoli, *inspirando loro il desiderio di piacer gli uni agli altri per mezzo di opere degne della vicendevole approvazione*”<sup>398</sup>.

Anche alla luce di quest’analisi, le opere in cui Rousseau discute di musica, lingua e teatro (laddove egli si fa propriamente *teorico delle arti*) rientrano a pieno titolo nel progetto complessivo (e unitario) del suo pensiero. Esse hanno come fondamento una precisa estetica del sentimento, che in Rousseau assume il profilo di un’*estetica della naturalità*, intesa quest’ultima come artificio mediato dalla natura; o, meglio, nel senso di un’arte che possa ‘compiere’ la natura.

L’appello alla natura è necessario a Rousseau anche in ambito artistico, poiché nota che le pratiche artistiche del suo tempo rientrano nel più complessivo processo di decadenza: è il suo tempo è quello delle funeste arti.

---

<sup>397</sup> *Le vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.-J. Rousseau*, sous la direction de Michel Gilot et Jean Sgard, Slatkine, Genève-Paris 1980, p. 11.

<sup>398</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, p. 3 (p. 4).

Il *Discours sur les sciences et les arts* viene redatto da Rousseau in risposta al quesito posto dall'Accademia di Digione. Quest'ultima bandiva per l'anno 1750 un concorso, reso noto attraverso il *Mercur de France*, il cui tema era il seguente: “*Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*”<sup>399</sup>.

Nell'VIII libro de *Le Confessioni*<sup>400</sup>, Rousseau racconta che nell'ottobre del 1749, mentre si stava recando a far visita a Diderot, incarcerato a Vincennes, ebbe notizia, grazie al *Mercur de France*, del quesito posto dall'Accademia di Digione: “Se il progresso delle scienze e delle arti ha contribuito a migliorare o a corrompere i costumi”<sup>401</sup>. Il fatto che Rousseau aggiunga o a corrompere<sup>402</sup>, modificando, di conseguenza, il titolo originale del concorso, è di per sé significativo e rivela il suo punto di vista sull'argomento. Nella *Prefazione*, Rousseau infatti afferma:

“Urtando di fronte tutto ciò che oggi forma l'ammirazione degli uomini, non posso aspettarmi che un biasimo universale [...]. Così il mio partito è preso, non mi curo di piacere né ai begli spiriti né alla gente alla moda”<sup>403</sup>.

Nell'incipit della prima parte del suo *Discours*, Rousseau sembrava affrescare un *tableau* dalle tinte luminose:

---

<sup>399</sup> Il titolo originale del concorso era: “Se la rinascita delle scienze e delle arti abbia contribuito a purificare i costumi”.

<sup>400</sup> Il racconto della celebre *Illuminazione di Vincennes* è riportato da Rousseau in diversi luoghi della sua opera. Oltre che nell'VIII libro de *Le Confessioni*, tale episodio viene descritto anche nella seconda delle quattro *Lettere a Malesherbes* del 1762 (quella del 12 gennaio), nel secondo dialogo di *Rousseau giudice di Jean – Jacques*, nella *Lettre à Christophe de Beaumont* e nella terza «Passeggiata» nelle *Rêveries*.

<sup>401</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 351 (p. 946). Il corsivo è mio.

<sup>402</sup> La formulazione del quesito posto dall'Accademia di Digione è modificata da Rousseau. L'aggiunta *ou à corrompre* apre la via al paradosso che Rousseau si accinge a sostenere (cfr. la nota 2 di p. 5 relativa al primo *Discorso*, in OC, cit., vol. III, p. 1240).

<sup>403</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.



“Grande e bello spettacolo veder l’uomo uscir quasi dal nulla per mezzo dei suoi propri sforzi; disperdere con le luci della ragione le tenebre un cui la natura l’aveva avvolto; innalzarsi al di sopra di se stesso; lanciarsi con lo spirito fino alle regioni celesti; percorrere a passi da gigante, al pari del sole, la vasta distesa dell’universo; e, ciò che è ancor più grande e difficile, rientrare in se stesso per studiarvi l’uomo e conoscerne la natura, i doveri e il fine. Tutte queste meraviglie si son rinnovate da poche generazioni in qua”<sup>404</sup>.

Le parole di Rousseau mostrano atmosfera dell’epoca dei Lumi, in cui ogni cosa sembra diventare promessa di felicità. Volgendo gli occhi al passato, l’uomo del XVIII secolo poteva disegnare il cammino dell’umanità attraverso una sorta di ‘parabola ascendente’, che, dalla barbarie delle prime età, giunge alle altezze della *civiltà*, cui avevano

---

<sup>404</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 6 (p. 4). Rousseau tratterà il medesimo *tableau* nella seconda delle *Lettere morali*, indirizzate a Sophie d’Houdedot: “Guardate l’universo, mia amabile amica, date uno sguardo a questo teatro di errori e di miserie che, a contemplarlo ci vien fatto di deplorare il triste destino dell’uomo. Viviamo nel clima e nel secolo della filosofia e della ragione. I lumi di tutte le scienze sembrano congiungersi assieme per dare luce ai nostri occhi e guidarci nell’oscuro labirinto della vita umana. I più bei geni di tutte le età uniscono i loro ammaestramenti per istruirci, immense biblioteche vengono aperte al pubblico, un gran numero di collegi e di università ci offre fin dall’infanzia l’esperienza e la meditazione di quattromila anni. L’immortalità, la gloria, la stessa ricchezza e spesso anche gli onori sono il premio dovuto ai più degni nell’arte di istruire e d’illuminare gli uomini. Tutto contribuisce a perfezionare il nostro intelletto e a prodigare a ciascuno di noi tutto ciò che può formare e coltivare la ragione [...]. Ammirino pure a loro piacimento la perfezione delle arti, il numero e la mole delle loro scoperte, la portata e la sublimità del genio umano: ci rallegreremo con loro perché conoscono tutta la natura ad eccezione di se stessi e per aver scoperto tutte le arti tranne quella di essere felici? «Ma noi lo sappiamo, gridano essi infelicamente, quante risorse per godere il benessere, che abbondanza di comodità sconosciute ai nostri padri e quanto godiamo di piaceri che furono loro ignoti!». È vero, voi avete la mollezza, ma essi avevano la felicità: voi siete dei ragionatori, ma essi erano ragionevoli; voi siete ben educati, ma essi erano umani; i vostri piaceri sono tutti al di fuori di voi, i loro, li provavano in se stessi” (J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., pp. 135 – 136. Il corsivo è mio).

dato vita la nascita delle Lettere, lo sviluppo delle Arti, il progresso delle Scienze, il fiorire dei rapporti sociali e della *politesse*.

Le successive pagine del *Discours* non manterranno gli stessi toni entusiastici: nelle luci del progresso, il ginevrino rintraccia anche l'ombra del regresso. I lumi si accompagnano alle «funeste arti» (come scriverà alla fine del primo *Discorso*) e il percorso della virtù si delinea in esatta antitesi a quello tracciato dal progresso delle scienze e delle arti. Nella prima parte del suo *Discorso* il ginevrino riporta il tema del concorso di Digione modificandolo, così come lo si ritrova nel racconto delle *Confessioni*: “Il rinascimento delle scienze e delle arti ha contribuito alla purificazione o alla corruzione dei costumi?”<sup>405</sup>.

Secondo Rousseau, i progressi raggiunti dall'uomo in ambito conoscitivo hanno avuto come funesta conseguenza un *regresso*:

“Dove non vi sia effetto, non vi è alcuna causa da cercare; ma qui l'effetto è certo, la depravazione è reale; e *le nostre anime si sono corrotte a misura che le nostre scienze e le nostre arti sono progredite verso la perfezione*<sup>406</sup>. Si dirà che è una disgrazia particolare al nostro tempo? No, signori: i mali

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 5 (p. 3). Il corsivo è mio.

<sup>406</sup> P. Casini pone un giusto interrogativo quando scrive: “Attribuire alla cultura intellettuale e al gusto tutti i guasti della civiltà era [...] combattere contro un falso obiettivo. Erano veramente quelle le «cause» della degenerazione, o si trattava di elementi concomitanti di un processo assai più intricato, dovuto a cause più complesse?” (P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit., p. 22). Rousseau chiarirà la sua posizione nella *Prefazione a Narciso* e, ancor meglio, nel *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*. Tali opere permettono alla domanda di Casini di inserirsi in una cornice concettuale che le conferisce senso e significato e di trovare, se non una risposta assoluta e totalizzante, sicuramente una trattazione efficace e profonda. A titolo di esempio riportiamo parte di una nota di Rousseau, contenuta nella sua *Prefazione a Narciso*: “[...] Esistono tra gli uomini mille motivi di corruzione, e per quanto le scienze siano forse quello preponderante e più rapido, non sono certamente l'unico. [...]. Le scienze non hanno dunque fatto tutto il male, vi hanno soltanto contribuito per larga parte; e la loro caratteristica più propria sta nell'aver dato ai nostri vizi una tinta piacevole, una certa aria onesta in modo da impedirci di averne orrore.” (J.-J. Rousseau, *Préface a Narcisse*, in OC, cit., vol. II, p. 964 [*Prefazione al Narciso*, in J. - J. Rousseau, *Opere*, cit., p. 24] ).

cagionati dalla nostra vana curiosità sono vecchi come il mondo<sup>407</sup> [...]. Si è visto la virtù fuggirsene a misura che la *luce* loro s'innalzava sul nostro orizzonte"<sup>408</sup>.

Il progresso delle arti, le lusinghe e gli elogi che sembrano l'unica ricompensa necessaria agli artisti del tempo nascondono una grave 'perdita' per il pittore o lo scultore. Essi deviano, quasi 'prostituiscono' la propria dotazione naturale e il proprio talento in nome della moda e del gusto dominante. "La convenienza esige, la convenienza ordina; senza posa si seguono gli usi e mai il proprio genio"<sup>409</sup>.

Emblema di questa condizione di decadenza dell'arte è, nella storia antica, Atene, soggiorno di raffinatezza e di buon gusto, dove "l'eleganza delle costruzioni vi corrispondeva a quella del linguaggio; vi si vedevan d'ogni parte marmi e tele animate dalle mani dei maestri più abili". Ma da Atene, secondo il ginevrino, "uscirono quelle opere meravigliose, che serviran di modello in tutte le età corrotte"<sup>410</sup>.

La stessa situazione di degrado artistico uscirebbe dalle parole del più sapiente degli uomini, Socrate. Il quale, considerando la condizione degli artisti, direbbe, secondo Rousseau: "Poiché i più abili fra loro eccellono nella loro patria, si considerano i più sapienti fra gli uomini". Invece, statue, quadri e edifici ateniesi emanano soltanto un "funesto splendore"<sup>411</sup>. Lo stesso che si vedeva a Roma al tempo della decadenza,

---

<sup>407</sup> A tal proposito, così commenta Casini: "L'Accademia di Digione aveva formulato il suo quesito segnando un preciso limite cronologico [...]. Rousseau, replicando in senso negativo, generalizzò la propria tesi dall'ambito circoscritto dei due secoli recenti a tutta la storia, e formulò una sorta di filosofia della decadenza fondata su un'antitesi radicale, elementare e catastrofica" (P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit., pp. 19 - 20): la discordanza tra *essere* e *apparire*.

<sup>408</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit, pp. 9 - 10 (p. 6). Il corsivo è mio.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 4 (p. 5).

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 6 (pp. 7-8).

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 7 (p. 8).

corrotta dalle “funeste arti”, e i cui anfiteatri, marmi e quadri divennero il frutto di “vani talenti”<sup>412</sup>.

Rousseau legge in questi due esempi tratti dalla storia antica la medesima situazione in cui, a suo dire, versa l’arte del suo tempo. *La sua è una critica storica, precisa e circostanziata, non all’arte in sé, ma all’arte e alla maggior parte degli artisti del suo tempo. Ad un’arte, cioè, che ha deviato genio e talento naturale e che si alimenta unicamente di lusso e ricchezza: “Che faremmo delle arti oggi, senza il lusso che le alimenta?”*<sup>413</sup>.

Anche nei giardini cittadini si oggettiva la decadenza dell’arte, del gusto e dei costumi: “I nostri giardini sono adorni di statue e le nostre gallerie di quadri. Che cosa pensereste che rappresentino questi capolavori d’arte esposti all’ammirazione pubblica? I difensori della patria? O quegli uomini ancor più grandi che l’hanno arricchita con le loro virtù? No, sono immagini di tutti i travimenti del cuore e della ragione, tratti accuratamente dall’antica mitologia, e presentati per tempo alla curiosità dei nostri ragazzi; senza dubbio perché abbian sott’occhio modelli di cattive azioni ancor prima di saper leggere”<sup>414</sup>.

Gli agi e le comodità della vita si moltiplicano, le arti si perfezionano, il lusso si estende; ma “i vizi non furono mai spinti più innanzi di quando li si vide, per così dire, sostenuti all’ingresso dei palazzi dei grandi, su colonne di marmo e incisi su capitelli corinzi”<sup>415</sup>. A dire: il lusso e la ricchezza dettano il gusto artistico, al quale ogni forma di genio dovrà conformarsi se vorrà raggiungere il plauso del vasto pubblico. Rousseau continua:

“Carle, Pierre, il momento è venuto in cui codesto pennello, destinato ad accrescere la maestà dei nostri templi con immagini sublimi e sante, vi

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 7 (p. 9).

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 8 (p. 10).

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 11 (p. 14)..

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 10 (p. 12).

cadrà di mano, o sarà prostituito ad ornare di dipinti lascivi i pannelli di un amorino [...] e tu inimitabile Pigal, o la tua mano si acconcerà a lustrare il ventre di un fantoccio cinese, o bisognerà che rimanga oziosa”<sup>416</sup>.

La stessa critica nei confronti dell’artista che utilizza la propria opera come merce di scambio per il riconoscimento sociale investe anche Voltaire:

“Diteci, celebre Arouet, come avete sacrificato delle bellezze maschie e forti alla nostra falsa delicatezza, e come lo spirito di galanteria così fertile nelle piccole cose ve n’è costate di grandi”<sup>417</sup>.

Gli artisti che “prostituiscono” il loro genio per ottenere riconoscimento, fama e ricchezze non fanno altro che subordinarsi ai dettami di un gusto che è proprio di una società già corrotta<sup>418</sup>.

La Parigi del XVIII secolo disegna infatti un’atmosfera culturale in cui “si lasciano cadere capolavori di poesia drammatica, e prodigi di armonia vengono respinti duramente”. In nome del successo, ogni artista “abbasserà il suo genio al livello del suo secolo, e preferirà comporre lavori banali che si ammirino nel corso della sua vita, anziché meraviglie che non si ammirerebbero se non molto tempo dopo la sua morte [...] ogni artista vuol essere applaudito. Gli elogi dei suoi contemporanei sono la parte più preziosa delle sue ricompense”<sup>419</sup>. Cosa genera questo, se non la corruzione del gusto? E gli artisti che si rifiuteranno di prestarsi a questo *modus vivendi et operandi*, morirà, secondo Rousseau, nell’indigenza e nell’oblio.

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 10 (p. 12).

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 19 (p. 21).

<sup>418</sup> F. Bollino, Introduzione a *Scritti sulle arti*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna 1998, p. XXII.

<sup>419</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur le sciences et les arts*, cit., p. 9 (p. 11).

Dalle riflessioni fin qui esposte è evidente che il *Discours sur les sciences et les arts* segna una precisa tappa nel cammino filosofico di Rousseau. In questa prima fase, la sua riflessione consiste prevalentemente in una critica che è ancora legata al 'lato accusatorio' del suo sistema filosofico. Il primo *Discours* mostra la *pars destruens* del suo pensiero, che vede nella cultura e nell'arte, così come si sono storicamente costituite, il polo antitetico e antinomico rispetto alla natura. Non è ancora intervenuta la mediazione dialettica, la quale permetterà a Rousseau di vedere della cultura non soltanto il suo lato distruttivo, ma constatarne una nuova fluidità significativa che le permette di assumere anche un significato positivo.

Ciò accadrà in seguito, ad esempio *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, nel quale la metafora della statua di Glauco permetterà di rilevare come, accanto alla versione pessimistica del mito dell'origine (e, quindi, accanto ad una condanna senza appello nei confronti della cultura), si affianchi anche quella ottimistica, che vede nella buona cultura lo strumento indispensabile per riportare alla luce il patrimonio naturale di ciascuno. Solo allora avrà senso parlare di un buon uso della cultura.

In questo saggio invece Rousseau intende denunciare la poco nobile origine delle scienze e delle arti, e le relative conseguenze funeste che ciascuna di esse ha comportato. Secondo il ginevrino, infatti,

"L'astronomia è nata dalla superstizione; l'eloquenza dall'ambizione, dall'odio, dall'adulazione, dalla menzogna; la geometria dall'avarizia; la fisica da una vana curiosità; tutte, e la morale stessa, dall'orgoglio umano. Le scienze e le arti debbono dunque la nascita ai nostri vizi: noi dubiteremmo meno dei loro vantaggi se la dovessero alle nostre virtù"<sup>420</sup>.

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 17 (p. 10). Il corsivo è mio.

Il filosofo ginevrino “nega che l’uomo sia giunto sulla via del progresso delle scienze e delle capacità tecniche per sua essenza e per un bisogno genuino”<sup>421</sup>. Peccando di *hybris* e assecondando una violenta ambizione, l’uomo ha *abusato* delle sue doti intellettive e delle sue capacità tecniche per strappare alla Natura segreti che essa avrebbe voluto per sempre celargli:

“Il lusso, la dissoluzione e la schiavitù sono stati in ogni tempo la punizione degli *sforzi orgogliosi* che abbiām fatto per uscire dalla felice ignoranza in cui la saggezza eterna ci aveva posti. Il folto *velo*, di cui ella ha coperto tutte le sue operazioni, sembrava ammonirci a sufficienza che ella non ci ha destinati a vane ricerche”<sup>422</sup>.

Peccando di *hybris* e oltrepassando i limiti che la natura aveva stabilito, l’uomo ha, prometeicamente (il volto del titano è qui quello de *Prometeo incatenato*) svelato i segreti della natura. Di conseguenza, le scienze e le arti rappresentano la fonte di corruzione e, quindi, una sorta di ‘punizione’ per l’uomo che non ha voluto dare ascolto agli avvertimenti della natura:

“La natura ha voluto preservarvi dalla scienza, come una madre strappa un’arma pericolosa dalle mani del figlio. Tutti i segreti ch’ella vi nasconde son tanti mali dai quali vi preserva; la pena che trovate ad istruirvi non è certo il minore dei suoi benefici. Gli uomini sono perversi; sarebbero peggiori ancora, se avessero avuto la disgrazia di nascer sapienti”<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> H. Blumenberg, *La legittimità dell’età moderna*, cit., p. 449.

<sup>422</sup> J. – J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 15 (p. 9). Il corsivo è mio.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 17 (p. 10).

Occorre essere consapevoli del male provocato dallo *svelamento* dei segreti della Natura. L'inizio del primo *Discorso* contiene in modo inequivoco tale verità. Riprendendo il mito di Prometeo, Rousseau presenta una teoria della nascita della cultura rivolta contro la positività del desiderio di sapere<sup>424</sup>, contro quella che nel secondo *Discorso* egli chiamerà la *perfectibilité*.

Ciò non vuol dire, comunque, che il ginevrino si scagli contro la cultura e l'arte *tout court*, auspicando una ricaduta nelle barbarie. Egli propone una sorta di *autolimitazione critica della curiosità intellettuale* (della perfettibilità), che si traduce, innanzitutto, nel prendere atto che l'*abuso* delle doti intellettive, attraverso cui si sono strappate alla Natura anche le verità più nascoste, ha alimentato i vizi, facendo in tal modo constatare anche i pericoli insiti nelle scienze, nelle tecniche e nella civiltà<sup>425</sup>.

La vicenda della specie umana diventa, così, il teatro di un presunto progresso nelle scienze, nelle lettere e nelle arti che, in ombra, mostra una decadenza progressiva dei costumi. Il filosofo ginevrino capovolge questi falsi ideali che caratterizzano la propria contemporaneità, richiamando, già nel primo *Discorso*, la "*felice ignoranza*"<sup>426</sup> dell'uomo naturale, il quale conosceva soltanto ciò che gli importava di sapere per il suo *ben – essere*.

Secondo l'insegnamento socratico<sup>427</sup>, Rousseau si fa portatore dell'esigenza di una *dotta ignoranza*, che è essenzialmente conoscenza dei *limiti naturali*. Concetto, questo, che ritornerà nella *Prefazione al Narciso*:

---

<sup>424</sup> Rousseau sembra mettere in discussione la frase con cui si apre la *Metafisica* aristotelica, "Tutti gli uomini per natura tendono al sapere", che collega il desiderio di sapere con la struttura ontologica dell'uomo.

<sup>425</sup> Cfr., a tal proposito, le interessanti considerazioni che Pierre Hadot svolge nel suo volume *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, cit., in part. pagg. 142 – 146.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 15 (p. 9).

<sup>427</sup> Nel primo *Discorso*, dopo aver criticato sia i poeti che gli artisti per la loro falsa saggezza, Socrate – Rousseau così parla: "Mettendomi al posto dell'oracolo e chiedendomi che cosa preferirei, essere quel ch'io sono o quel che son essi, saper quel che essi hanno imparato o saper



“La scienza non è fatta per l’uomo in generale. Nella sua ricerca egli si smarrisce incessantemente, e se talvolta la raggiunge, è quasi sempre a suo danno. È nato per agire e per pensare, non per riflettere. La riflessione serve solo a renderlo infelice senza renderlo migliore né più saggio”<sup>428</sup>.

È ciò che Rousseau ravvisa nel panorama culturale del suo tempo, la quale, secondo il suo pensiero, stava degenerando in una nuova Sofistica. Certo, ammette Rousseau,

“riconosco che esistono alcuni genii sublimi, che sanno *penetrare attraverso i veli in cui la verità si avvolge*, anime privilegiate capaci di resistere alla idiozia della vanità, alla bassa gelosia e alle altre passioni generate dal gusto per le lettere. Il piccolo numero di coloro che hanno la ventura di riunire queste qualità costituisce la luce e l’onore del genere umano<sup>429</sup>; a essi solo spetta per il bene di tutti esercitarsi nello studio, e questa stessa eccezione conferma la regola, perché se tutti gli uomini fossero dei Socrate, allora la scienza non sarebbe loro dannosa, ma non ne avrebbero alcun bisogno”<sup>430</sup>.

---

di non sapere nulla, ho risposto a me stesso e al dio: ‘Voglio restar quel che sono’ [...]. V’è tra noi questa differenza, che per quanto costoro non sappian nulla, credon tutti di saper qualcosa; mentre io, se non so nulla, almeno di questo son certo. Di modo che tutta la superiorità di sapienza che m’è accordata dall’oracolo, si riduce solo a esser ben convinto che io ignoro quel che non so” (*ibid.*, p. 13 [p. 8]).

<sup>428</sup> J. – J. Rousseau, *Préface a Narcisse*, cit., p. 971 (p. 28).

<sup>429</sup> Retrospectivamente, è possibile comprendere ancor meglio il valore che, nel primo *Discorso*, assumono le figure di Bacone, Newton e Cartesio, definiti da Rousseau «maestri del genere umano». Parte della critica sostiene, a tal proposito, che Rousseau si contraddica, o che ripieghi su un compromesso: il ginevrino critica radicalmente le scienze, ma loda questi grandi intellettuali. Non è così. La condanna di Rousseau nei confronti delle scienze non è senza appello, visto che il problema consiste, soprattutto, nel *come* ci si accosta allo studio delle scienze. La rousseauiana apologia dell’ignoranza non è mai un inno alla barbarie.

<sup>430</sup> J. – J. Rousseau, *Préface a Narcisse*, cit., p. 971 (p. 28).

Tali geni, però, sostiene Rousseau, sono solo una felice eccezione. Oltrepassando i limiti stabiliti per lui dalla natura, l'uomo invece ha svelato ciò che la natura voleva nascondere, ha *ri-velato* (ha posto un *velo* al) la vera è più autentica parte di sé. Ha negato la sua essenza in nome di un'esistenza scissa. Ha ricoperto il suo volto di una maschera, dando luogo ad un universo sociale duplice e contraddittorio, non più *trasparente*. Rousseau declina l'opposizione tra essere ed apparire:

“Lo spirito ha i suoi bisogni al pari del corpo. Questi sono il fondamento della società, quelli ne fanno l'*ornamento*. Mentre il governo e le leggi provvedono alla sicurezza e al benessere degli uomini consociati, *le scienze, le lettere e le arti, meno dispotiche e forse più potenti, stendono ghirlande di fiori sulle catene di ferro ond'essi son carichi*, soffocano in loro il sentimento di quella libertà originaria per la quale sembravan nati, fan loro amare la loro *schiavitù* e ne formano i cosiddetti 'popoli civili'”<sup>431</sup>.

Nelle scienze e nelle arti, Rousseau ha voluto quindi condannare le epifanie più eloquenti delle dinamiche sociali, che prediligono “le apparenze di tutte le virtù, pur senza il possesso di alcuna”<sup>432</sup>. Tant'è vero che il ginevrino afferma:

“Come sarebbe dolce viver fra noi, se il contegno esteriore fosse sempre l'immagine delle disposizioni del cuore, se la decenza fosse la virtù, se le nostre massime ci servissero di regola, se la vera filosofia fosse inseparabile dal titolo di filosofo!”<sup>433</sup>.

Lo squilibrio cui è andato incontro l'uomo moderno gli preclude ogni possibilità di attingere alla sua vera essenza, ma anche di incontrare l'altro io senza alcuna mediazione:

---

<sup>431</sup> J. – J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., pp. 6 – 7 (p. 4). Il corsivo è mio.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 7 (p. 5).

*“Prima che l’arte avesse ingentilite le nostre maniere e appreso alle nostre passioni a esprimersi in un linguaggio affettato, i nostri costumi eran rozzi, ma naturali; e le differenze di condotta manifestavano a colpo d’occhio le differenze di carattere. La natura umana, in fondo, non era migliore; ma gli uomini trovavano la loro sicurezza nella facilità di penetrarsi vicendevolmente [...]. Oggi, che le ricerche più sottili e un gusto più fine hanno ridotto a principi l’arte di piacere, regna nei nostri costumi una vile e ingannevole uniformità, e tutti gli spiriti sembrano essere stati fusi in uno stesso stampo: senza posa la civiltà esige, la convenienza ordina; senza posa si seguono gli usi e mai il proprio genio. Non si osa più apparire ciò che si è”*<sup>434</sup>.

Tutto ciò impedisce la *trasparenza*, gettando “un *velo* uniforme e perfido di cortesia”<sup>435</sup> tra gli uomini, alimentando il desiderio di apparire, di distinguersi, e la conseguente schiavitù a cui gli artisti sottopongono il loro genio pur di ottenere approvazione e consensi.

Tale duplicità della condizione umana non è *ontologica*, che trova origine nella natura stessa dell’uomo. Si tratta, invece, di uno squilibrio *derivato*. “Non è l’essenza dell’uomo ad essere compromessa, ma solo la sua *situazione storica*”<sup>436</sup>. L’uomo moderno si trova a dover fare i conti con il male sedimentatosi nel corso della storia, che lo ha *défiguré*, allontanandolo dallo *stato di natura*. Ha seguito una curva di decadenza per cui, nella figura dell’uomo moderno, va sceverato ciò che è originario da ciò che è acquisito.

Colpevole di tutto ciò, secondo Rousseau, il progresso delle scienze e delle arti, che “nulla ha aggiunto alla nostra vera felicità. Esse hanno soltanto corrotto i costumi e intaccato la purezza del gusto”<sup>437</sup>,

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 8 (p. 5). Il corsivo è mio.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> J. Starobinski, *Jean – Jacques Rousseau. La trasparenza e l’ostacolo*, cit., p. 39.

<sup>437</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p.28 (p. 16).

alimentando quella “contraddizione primitiva e radicale che riduce i legami sociali a pura apparenza”<sup>438</sup>.

L'uomo deve *ritornare a se stesso*. Ma ritirarsi in se stesso non significa fare una scelta di solitudine e di distacco definitivo dalla società; questo perché, riconquistata la dimensione autentica della propria natura, l'uomo deve tornare alla società per risanarla o, almeno, per indicare una *possibile* via di risanamento. Va attuato un *ripensamento di tutti i suoi prodotti culturali*, mirando a creare istituzioni sociali che non distorcano lo sviluppo dell'uomo, ma lo pongano nelle condizioni di realizzare la sua natura più autentica.

Rousseau non condanna definitivamente le scienze, le arti e tutto l'apparato culturale che, nel *Premier Discours*, egli ha messo sotto accusa. La denuncia della presenza del male non comporta un esito pessimistico di immobilità e di inazione. Possiamo affermare, invece, che l'atteggiamento di Rousseau è *prospettico*, teso, cioè, verso un futuro possibile di riconciliazione (o di sintesi) dell'essere e dell'apparire, in cui i prodotti della cultura possano non occultare, anzi compiere, la natura. In riferimento a tale tematica, Starobinski scrive:

“Fin dalla conclusione del primo *Discorso* [...] Rousseau lasciava intravedere la *possibilità* di una riconciliazione [...]. L'essenza del male non è insita nel sapere e nell'arte (o nella tecnica), ma nella disintegrazione dell'unitarietà sociale<sup>439</sup>. Nelle circostanze attuali si constata che le scienze e le arti favoriscono, accelerandola, tale disintegrazione. Nondimeno, nulla impedisce che servano a fini migliori.

---

<sup>438</sup> J. - J. Rousseau, *Fragments politiques*, in OC, cit., p. 478 (*Frammenti politici*, in J. - J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., p.634).

<sup>439</sup> A tal proposito, Todorov scrive: “Nello stato di società [...] l'uomo è interamente determinato dall'appartenenza sociale, dalla dipendenza dagli altri, dalla comunicazione con i suoi simili. Si scopre allora l'esistenza degli altri e si prende coscienza del loro sguardo [...]; si comincia a vedere se stessi attraverso gli occhi degli altri, e a *costruire un apparire distinto dall'essere*” (T. Todorov, *Una fragile felicità. Saggio su Rousseau*, cit., p. 9. Il corsivo è mio).

Parimenti *la proposta di Rousseau non è quella di mettere al bando senza appello le scienze e le arti*<sup>440</sup>.

Infatti, alla fine del *Premier Discours*, il ginevrino scrive:

“Confesso, tuttavia, che il male non è così grave come avrebbe potuto divenire. La provvidenza eterna, ponendo *accanto a diverse piante nocive i semplici salutari, e nella sostanza di parecchi animali malefici i rimedi alle loro ferite*, ha insegnato ai sovrani, che sono i suoi ministri, ad imitare la sua saggezza”<sup>441</sup>.

Ciò che si annuncia già alla fine del primo *Discorso* è la metafora de “*il rimedio nel male*”<sup>442</sup>.

Le scienze e le arti, quindi, vengono da Rousseau viste come una sorta di *φάρμακον*: se rappresentano il veleno, perché causa di corruzione, in esse è anche custodita la possibilità della guarigione. Possono, cioè, diventare il loro stesso medicamento.

Il *telefismo*, annunciato alla fine del primo *Discorso*, è poi ripreso da Rousseau nella *Prefazione al Narciso*, il cui vero interesse sta nella “riesposizione di tutta la tematica del *Discorso sulle scienze e le arti*, condotta sotto un angolo visuale assai più maturo ed organico”<sup>443</sup>. Rousseau elabora la metafora de *il rimedio nel male*, in modo esplicito, anche in una nota in cui sostiene:

---

<sup>440</sup> J. Starobinski, *Jean – Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 68. Il corsivo è mio.

<sup>441</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, in OC, cit., p. 26 (p. 15). Il corsivo è mio.

<sup>442</sup> J. Starobinski, *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei Lumi*, cit., p. 149.

Il corsivo è mio.

<sup>443</sup> P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit., p. 23.

“Per quanto [le scienze e le arti] abbiano molto nociuto alla società, è veramente essenziale servirsene oggi come di una medicina per il male che hanno causato”<sup>444</sup>.

È evidente che Rousseau, quindi, non miri a distruggere completamente le scienze e le arti e, con esse, tutto ciò che costituisce la vita sociale. Purtroppo, però, come spiega Todorov

“nessun malinteso ha pesato tanto a lungo sul pensiero di Rousseau quanto quello che consiste nell’attribuirgli il progetto di bandire le arti e le scienze dalla città. Non servirebbe a nulla, afferma al contrario Rousseau [...], poiché il male è già fatto; una tale espulsione sarebbe perfino più grave e avrebbe immancabilmente un effetto negativo, poiché si aggiungerebbe la barbarie alla corruzione: nonostante siano derivati dalla degradazione dell’uomo, nello stato attuale delle cose le scienze e le arti sono delle barriere contro una degradazione ancora più grande”<sup>445</sup>.

A tal proposito, Fernando Bollino sostiene, giustamente, che nella riflessione estetica di Rousseau (largamente sottovalutata, se non ignorata dagli studiosi, e non solo in Italia), anche quella affidata alle pagine del primo *Discours*, “la condanna dell’arte è *relativa*, non assoluta, ontologica. L’arte (e perfino il teatro; meno che mai la musica e la pittura, come si vede nel *Saggio sull’origine delle lingue*), non viene mai condannata per sé stessa, ma sempre in rapporto arte-società o artista-società”<sup>446</sup>. Il ginevrino si interroga non tanto sulla definizione dell’arte,

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 974 (p. 30). Nella prima versione del *Contratto sociale*, Rousseau scrive: “Loin de penser qu’il n’y ait ni vertu ni bonheur pour nous, et que le ciel nous ait abandonnés sans ressources à la depravation de l’espèce; efforçons nous de tirer du mal même le remède qui doit le guérir” (J.-J. Rousseau, *Du Contract social*, in J. – J. Rousseau, OC, cit., p. 288).

<sup>445</sup> T. Todorov, *Una fragile felicità*, cit., p. 13.

<sup>446</sup> F. Bollino, Introduzione a *Scritti sulle arti*, cit., pp. XXI - XXII.

quanto piuttosto sulla sua funzione. È impossibile negare la presenza in Rousseau di una “teoria estetica centrata fondamentalmente sul nesso arte-società”<sup>447</sup>.

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. XXXI.

## CAPITOLO QUARTO

### Natura, gesto, linguaggio.

#### Dal *Discours sur l'inégalité* alla *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*

“Il primo linguaggio dell’uomo, il più universale, il più energico, il solo di cui avesse bisogno prima che gli occorresse persuadere uomini radunati, è il grido naturale [...] Vi congiunsero i gesti che, per loro natura, sono più espressivi”.

J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*

#### 4.1 Natura, sensibilità e sentimento dell’esistenza. Il *Discours sur l'inégalité*.

Ne *Le Confessioni*, Rousseau ricorda il 1753 come l’anno “in cui apparve il programma dell’Accademia di Digione su «l’origine della ineguaglianza tra gli uomini»”<sup>448</sup>. Uno dei suoi ricordi più fervidi, tra quelli che risalgono a tale periodo, è quello legato allo stupore da lui provato alla lettura del tema del concorso. Infatti, Rousseau scrive:

---

<sup>448</sup> J. -J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p.388 (p. 967). Il tema per il concorso bandito dall’Accademia di Digione era il seguente: *Quelle est l’origine de l’inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle*.



“Colpito da questo grande problema, rimasi sorpreso che questa Accademia avesse osato proporlo; ma, giacché essa aveva avuto questo coraggio, io potevo ben avere quello di trattarlo; e cominciai”<sup>449</sup>.

Rousseau iniziò la composizione del suo *Deuxième discours* nel novembre del 1753, durante il suo soggiorno a Saint-Germain, definito dal ginevrino come “uno dei più piacevoli della mia vita”<sup>450</sup>:

“Per meditare a mio agio feci un viaggio di sette o otto giorni a Saint-Germain [...]; tuffato nella foresta, vi cercavo, vi trovavo l’immagine dei primi tempi, dei quali tracciavo fieramente la storia: facevo man bassa sulle piccole menzogne degli uomini; osavo *mettere a nudo la loro natura, seguire il progresso del tempo e delle cose che l’ hanno sfigurata*; e, confrontando l’uomo dell’uomo con l’uomo naturale<sup>451</sup>, mostrar loro nel suo preteso perfezionamento la vera sorgente delle sue miserie. La mia anima, innalzata da queste contemplazioni sublimi, osava porsi vicino alla divinità, e, guardando di là i miei simili che nella via cieca dei loro pregiudizi seguono quella dei loro errori, delle loro sventure, dei loro delitti, gridavo con una voce debole che loro non potevano udire: «Insensati, che vi lamentate sempre con la natura, imparate che tutti i vostri mali vi vengono da voi». Da queste meditazioni nacque il *Discorso sulla ineguaglianza*”<sup>452</sup>.

Dalle parole di Rousseau è possibile rintracciare il tema concettuale che diventa centrale in questo saggio. Si tratta del problema dell’uomo e

---

<sup>449</sup> *Ibidem*.

<sup>450</sup> *Ibid.*, pp. 388-389 (p. 968).

<sup>451</sup> Nel *Fragment biographique*, Rousseau aveva scritto: “*J’étudiois l’homme en lui – meme et je vis ou je crus voir enfin dans sa constitution le vrai Système de la nature qu’on n’a pas manqué d’appeller le mien quoique pour l’établir je ne fisse qu’ôter de l’homme ce que je montrois qu’il s’etoit donné*” (J. – J. Rousseau, *Fragment biographique*, in J. – J. Rousseau, OC, cit., vol. I, p. 1115).

<sup>452</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 388 - 389 (p. 968). Il corsivo è mio.

della natura, nel loro reciproco rapporto e in rapporto con la *civiltà*. In quest'ultima, attraverso un esame critico dei prodotti del progresso e dell'arte, Rousseau aveva già individuato (nel *Premier Discours*) la genesi di tutti i mali, attribuendone la sola responsabilità all'uomo e agli squilibri sociali. La società, infatti, diventava luogo di corruzione e di snaturamento. Non venivano negate le conquiste che essa ha permesso, ma il ginevrino riteneva necessario registrare ciò che in essa si perde e ciò che, invece, essa comporta: *la discordanza tra essere e apparire*.

Muovendo dalle coordinate starobinskiane della *transparence* e dell'*obstacle*, è possibile affermare che, nel primo *Discorso*, Rousseau propone, rimpiaingendolo, l'ideale della *trasparenza* nel rapporto fra soggetto e mondo. E, soprattutto, tra l'io e la parte più vera e autentica della propria dotazione naturale, distorta dalla civiltà e dai suoi prodotti culturali: la scienza, le lettere, le arti, le abilità tecniche acquisite.

Nel suo *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*<sup>453</sup>, Rousseau sviluppa e approfondisce ulteriormente queste tematiche, soprattutto alla luce di una forma di conoscenza tanto importante quanto imperfetta: quella dell'uomo. La centralità di questo argomento è ricavabile dalle parole con cui egli esordisce nella prefazione:

“La più utile e meno progredita fra tutte le conoscenze umane mi sembra sia quella dell'uomo; ed oserei dire che l'iscrizione del tempio di Delfo [‘conosci te stesso’]<sup>454</sup> da sola contenesse un precetto più importante e

---

<sup>453</sup> “Se la prima tappa [primo *Discorso*] è la denuncia del «velo dell'illusione», la seconda [secondo *Discorso*] sarà la scoperta e la descrizione di quanto ci era rimasto nascosto” (J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 128 ).

<sup>454</sup> Gouhier sostiene che “l'intuizione del tempio di Delfo deve il suo significato filosofico alla coscienza che distingue in sé «essere» e «parere» o meglio «essere» e «parere a se stessi». Conoscersi non ha mai voluto dire vedersi come pare di essere. Ogni filosofia del «conosci te stesso» è un invito a cercare ciò che l'uomo nasconde a se stesso per guidarlo a conoscersi tal

difficile di tutti i grossi libri dei moralisti [...]. Siccome tutti i progressi della specie umana l'allontanano senza tregua dal suo stato primitivo, accade che più accumuliamo di conoscenze nuove e più ci togliamo i mezzi di conquistare la più importante di tutte; e in certo modo proprio a forza di studiar l'uomo ci siam messe fuori dalla condizione di conoscerlo."<sup>455</sup>.

"Il «conosci te stesso» di Socrate presuppone una difficoltà a conoscersi che trova la propria spiegazione nella storia. L'uomo è *diventato* diverso da ciò che è: ancora una volta il divenire si contrappone all'essere. Ma qui si tratta del divenire dell'uomo che si contrappone all'essere dell'uomo: in altre parole, la storia si contrappone alla natura"<sup>456</sup>. Tant'è vero che Rousseau si chiede :

"E come l'uomo verrà mai a capo di vedersi tal quale la natura l' ha formato, attraverso tutti i *cangiamenti che la successione dei tempi e delle cose ha dovuto produrre nella sua costituzione originaria*; e di svincolare ciò che deve alla propria essenza intima da ciò che le circostanze ed i suoi progressi hanno aggiunto o mutato nel suo stato primitivo?"<sup>457</sup>.

---

quale è. «Tal quale è»: ecco ciò che bisogna cominciare col leggere sotto il termine «natura» negli scritti di Rousseau" ( H. Gouhier, *Filosofia e religione in J.- J. Rousseau*, cit., p. 2 ).

<sup>455</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., pp. 122 - 123 (pp. 38 - 39). Il corsivo è mio. La critica alla 'vana curiosità' e all'abuso delle conoscenze, che Rousseau formulava nel primo *Discorso*, ricompare anche in diversi luoghi del saggio sull'ineguaglianza.

<sup>456</sup> H. Gouhier, *Filosofia e religione in J.- J. Rousseau*, cit., p. 3. Egli aggiunge: "Soltanto «l'uomo dell'uomo» può aver desiderio di conoscere se stesso, ma conoscersi significa appunto conoscere «l'uomo della natura » che «l'uomo dell'uomo» ha reso «quasi irriconoscibile»" (*ibid.*, p. 3).

<sup>457</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit. p. 122 (p. 39). Il corsivo è mio.

Difficile rispondere a tale interrogativo, visto che “non è lieve impresa districare ciò che v’è d’originario e d’artificiale nella natura attuale dell’uomo”<sup>458</sup>. Infatti,

“simile alla statua di Glauco<sup>459</sup>, che il tempo, il mare e le procelle<sup>460</sup> avevano talmente sfigurato, che somigliava meno ad un dio che ad una

---

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> Rousseau riprende un luogo de *La Repubblica* di Platone (X, 611 b-c-d). Si tratta del mito di Glauco, introdotto da Socrate nell’intento di spiegare a Glaucone, suo interlocutore, che le vere sembianze dell’anima possono rilucere soltanto se le separiamo dal corpo. Quest’ultimo rappresenta, per l’anima, una sorta di ‘prigione’ che non le permette di *apparire* per come essa è realmente. Socrate spiega che per vedere l’anima “quale è nella sua vera natura, non bisogna contemplarla, come invece la contempliamo noi ora, lordata dal contatto con il corpo e da altri mali. Dobbiamo, invece, osservare attentamente con il raziocinio quale essa è allo stato di perfetta purezza. Il raziocinio la troverà molto più bella e splendida e ne distinguerà le varie forme di giustizia e ingiustizia, e tutte le qualità che or ora abbiamo elencate. Però ora abbiamo detto, il vero rispetto al modo in cui essa ci *appare* presentemente. L’abbiamo vista in quella condizione in cui si trova *Glauco marino; chi lo vedesse non ne riconoscerebbe più tanto facilmente la pristina natura, perché le parti antiche del corpo sono in parte spezzate, in parte corrose e completamente sfigurate dai flutti. Altre poi vi sono aggiunte, conchiglie, alghe e sassi; e così rassomiglia più ad una bestia qualsiasi che al suo essere naturale. Anche l’anima noi la contempliamo così ridotta da innumerevoli mali. Eppure, Glaucone, è lì che occorre guardare*” (Il corsivo è mio).

<sup>460</sup> Jean – François Mattéi, nel suo volume intitolato *Platon et le miroir du mythe. De l’âge d’or à Atlantide*, riporta numerosi passi dei dialoghi di Platone in cui il filosofo esprime tutte le sue perplessità nei confronti del regno di Poseidone: “*La mer est le lieu de la corruption et de la mort, et sa surface un labyrinthe d’oubli qui ne reflète, de se mirages changeants, que les simulacres de l’être. Aussi Glaucon le marin ne reconnaît plus son âme brûlée au miroir de la mer, encroûtée par la gangue de coquillages, d’algues et de cailloux qui l’enferme comme dans un tombeau*” (J. – F. Mattéi, *Platon et le miroir du mythe. De l’âge d’or à Atlantide*, cit., p. 251). Nelle sue riflessioni, lo studioso francese richiama anche Rousseau come colui che “*pressent en tout cas le danger infini qui vient de la mer, cet abîme d’altérité*” (*ibidem*), ad esempio quando il ginevrino invita i Corsi a darsi una capitale “*loin de la mer*” (J. – J. Rousseau, *Projet de constitution par la Corse*, in J. – J. Rousseau, OC, cit., vol. III, p. 922). Anche in questo brano del secondo *Discorso*, comunque, troviamo il mare come elemento metaforico negativo in quanto agente distruttore delle antiche fattezze di Glauco. Fuor di metafora, il mare e i suoi elementi diventano il simbolo della corruzione sociale che ha separato nell’uomo l’essere dall’*apparire*. Il ‘mare’ e le ‘procelle’,

bestia feroce, *l'anima umana, alterata in seno alla società* da mille cause senza posa rinascenti, dall'acquisto di una moltitudine di conoscenze e d'errori, dai cangiamenti sopravvenuti nella costituzione dei corpi, e dall'urto continuo delle passioni, ha, *per così dire*, mutato d'aspetto, fino al punto di essere *quasi irriconoscibile*"<sup>461</sup>.

La metafora della statua di Glauco rappresenta uno dei luoghi principali del saggio sulla ineguaglianza. L'immagine platonica, così pregnante, rinvia all'archetipo dell'*uomo di natura*, che fa rivivere la suggestione mitica del paradiso perduto.

Nel primo *Discorso*, la colpa più grave attribuita alla cultura è di coprire e nascondere la reale condizione di schiavitù degli uomini nella società civile. Alle accuse nei confronti degli aspetti negativi della cultura, Rousseau mette in scena un nuovo significato della sua critica alla cultura (*pars costruens* della riflessione rousseauiana).

Nel *Discorso* sulla ineguaglianza, Rousseau riprende e porta a compimento tale impostazione concettuale, presentando l'*uomo naturale*. Lo *stato di natura*, contrapposto allo stato di civiltà, non designa unicamente una condizione in cui predomina l'immediatezza dell'istinto. L'*état de nature* viene anche prospettato come *modello di integrità e di autenticità dell'essenza umana*, a cui guardare per ristabilire quella

---

metafore marine, permettono, *per viam negationis*, di capire cosa per Rousseau può portare lontano dal male e dai pericoli. Non il mare, con le sue onde tempestose, ma il lago, che avrà, soprattutto sul Rousseau delle *Rêveries*, un effetto pacificante.

<sup>461</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 122 (p. 39). Il corsivo è mio. In riferimento a questo passo del *Du deuxième Discours*, Starobinski commenta: "Qui, un *per così dire* e un *quasi* ci riportano alla speranza. Nel contesto di Rousseau, l'immagine della statua di Glauco conserva un che di enigmatico. Corroso e mutilato dal tempo, il suo volto ha perduto per sempre la forma che aveva uscendo dalle mani dello scultore? Oppure è stato ricoperto da un'incrostazione di sale e di alghe sotto la quale, senza alcuna perdita di sostanza, il viso del dio conserva il rilievo originario? O ancora, il volto originario è solamente un'invenzione, destinata a servire da norma ideale per chi voglia interpretare lo stato attuale dell'umanità?" (J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., pp. 43-44 ).

pienezza di possibilità che sono proprie della natura dell'uomo. Natura che persiste, intatta, al di là dei condizionamenti sociali che hanno contribuito ad occultarla. Attraverso il modello originario dello stato di natura, Rousseau ricostruisce la verità nella sua "nudità postulata nell'inizio [...]". Aveva creduto che *l'uomo vero e naturale* sarebbe apparso in scena qualora si strappassero gli involucri dell'uomo socialmente travestito"<sup>462</sup>.

Il ginevrino invita l'uomo a riscoprire la propria natura, che è poi la propria essenza. L'invito, problematico, ha del paradossale: come riconoscerla, se a cercare è proprio colui che l'ha perduta? Come il volto di Glauco, anche quello dell'uomo è sfigurato da incrostazioni che hanno quasi annientato la sua originaria natura. E allora, come distinguere l'essenza dai 'progressi' che hanno mutato il suo stato primitivo? Come sapere quando il lavoro di 'ripulitura' sarà finalmente terminato?

Il filosofo francese propone all'uomo *de son siècle* un *modello*, che sarà anche, in certo qual modo, la *meta* del suo viaggio di riscoperta di sé. Blumenberg, qui lettore di Rousseau, scrive:

"La società umana si è venuta formando dallo stato individualistico delle origini, come un complesso sistema di travestimenti, che il critico dello stato, denunciandone il carattere fittizio, strappa via, come se fosse già giunto il momento di quel giudizio nel quale tutti debbono stare di nuovo nudi"<sup>463</sup>.

---

<sup>462</sup> H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, cit., pp. 59 – 60. Il corsivo è mio: "Una volta eliminati i pregiudizi e le passioni, una volta sottratto ogni acquisto e ogni avventizio, si vede illuminarsi la profondità del tempo, e vi si scorge *un essere quasi puramente sensitivo*, che non si distingue dall'automa e dall'animale che per delle facoltà virtuali e per una libertà ancora senza uso. Tale è la statua di Glauco allorché s'è ritrovata la sua forma vera sotto le alghe e il sale che la sfiguravano" (J. Starobinski, *Introduction* a J. – J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., pp. LIV – LV). Il corsivo è mio.

<sup>463</sup> H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, cit., p. 60.

La nudità del sé reclamata da Rousseau è frutto della *memoria dell'originario*. Il ginevrino incontra il Platone del mito di Glauco per spiegare ai suoi contemporanei che la vera natura dell'uomo non è la maschera artificiale di cui egli ormai si ricopre. Solo l'uomo dello stato di natura racchiude in sé la vera ed autentica dimensione umana. Dimensione che all'uomo di oggi è ancora concesso di riscoprire nel profondo di se stesso, e che può e deve diventare il nuovo paradigma attraverso cui ripensare (e ricostituire) l'universo culturale e artistico del suo tempo.

Rousseau ritiene sia possibile rinvenire, al di là dell'uomo *artificiale* («l'homme de l'homme»), l'uomo *naturale*, per distinguere, così, nella figura dell'uomo odierno ciò che è *originario* da ciò che è *acquisito*.

Ai fini della sua indagine, il ginevrino utilizza un *metodo ipotetico o congetturale*. Egli dichiara infatti che non bisogna prendere le sue ricerche “per verità storiche, ma solo per ragionamenti ipotetici e condizionali, più adatti a chiarire la natura delle cose che a mostrarne la vera origine, e simili a quelli che fan sempre i nostri fisici intorno alla formazione del mondo”<sup>464</sup>. Questo significa che, pur utilizzando ampiamente le relazioni di viaggio degli ultimi secoli, Rousseau non segue un procedimento storico - antropologico, bensì *logico - filosofico*.

Lo stesso *stato di natura*, dichiara il ginevrino in un passo - chiave della sua opera, è “uno stato che non esiste più, che forse non è mai esistito, che probabilmente non esisterà mai, e di cui tuttavia bisogna avere nozioni giuste per giudicare bene del nostro stato presente”<sup>465</sup>.

Lo stato di natura, quindi, non è né un dato storico, né una restaurazione filosofica delle antiche credenze relative all'età dell'oro, né il prodotto di una fantasticheria sentimentale. Si tratta, invece, di un'ipotesi teorica metodicamente e razionalmente elaborata ai fini di una

---

<sup>464</sup> J. - J. Rousseau, , *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 133 (p. 43). Nella *Prefazione*, Rousseau aveva scritto: “Ho cominciato qualche ragionamento, ho arrischiato qualche congettura” (*ibid.*, p. 123 [p. 39]).

<sup>465</sup> *Ibidem*.

critica radicale dell'esistente. Rousseau costruisce l'ipotesi dello stato di natura attraverso un processo di *sottrazione e spoliazione*<sup>466</sup>. Negando, cioè, le dimensioni negative che aveva già descritto nel primo *Discorso* come appartenenti alla condizione sociale dell'uomo. L'*état de nature* diventa una sorta di *anti - cultura*:

“L'uomo selvaggio e l'uomo incivilito differiscono talmente, nel fondo del cuore e delle inclinazioni, che ciò che forma la felicità suprema dell'uno, ridurrebbe l'altro alla disperazione. Il primo non respira che quiete e libertà; non vuol che vivere e restare ozioso, e l'atarassia stessa dello stoico non s'avvicina alla sua profonda indifferenza per ogni altro oggetto. Al contrario il cittadino, sempre attivo, suda, s'agita, si tormenta senza posa per cercare occupazioni ancor più laboriose; fatica fino alla morte, vi corre anzi per mettersi in grado di vivere, o rinuncia alla vita per acquistar l'immortalità [...]. Il selvaggio vive in se stesso; l'uomo socievole, sempre fuori di sé, non sa vivere che nella opinione altrui; e, per così dire, solo dal loro giudizio trae il sentimento dell'esistenza propria”<sup>467</sup>.

Ciò che qualifica l'*homme de nature* è il perfetto *equilibrio* tra i bisogni e le risorse di cui dispone, in quanto “i suoi desideri non oltrepassano i bisogni fisici, e i soli beni che conosca nell'universo sono il cibo, la femmina e il riposo”<sup>468</sup>. I bisogni minimi di questo tipo sono facili da

---

<sup>466</sup> “Spogliando quest'essere [...] di tutti i doni soprannaturali che abbia potuto ricevere e di tutte le facoltà artificiali, che non ha saputo acquistare che per via di lunghi progressi; considerandolo, in una parola, tal quale ha dovuto uscire dalle mani della natura, veggo un animale meno forte di alcuni, meno agile di altri, ma, nell'insieme, organizzato più vantaggiosamente di tutti: lo veggo saziarsi sotto una quercia, dissetarsi al primo ruscello, trovar il suo giaciglio ai piedi dello stesso albero che gli ha fornito il suo pasto; ed ecco i suoi bisogni soddisfatti” (*ibid.*, pp. 134 - 135 [p. 44]).

<sup>467</sup> *Ibid.*, pp. 192 - 193 (pp. 75 - 76).

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 143 (p. 49).



soddisfare, poiché ad essi ha provveduto la natura. Inoltre, essendo in rapporto immediato con i suoi bisogni, un tale uomo risulta privo di progettualità a lunga scadenza, al punto che la sua vita sembra svolgersi in una sorta di eterno presente:

“La sua immaginazione non gli dipinge nulla; il suo cuore nulla gli domanda. I suoi modesti bisogni si trovano così facilmente alla mano, e così lontano egli è dal grado di conoscenze necessarie a desiderar d’acquistarne di maggiori, che non può aver previdenza né curiosità [...]. La sua anima, cui nulla commuove, *si abbandona al solo sentimento dell’esistenza attuale* senza idea dell’avvenire, per quanto prossimo”<sup>469</sup>.

Rousseau spiega che nello stato di natura l’uomo era “limitato alle pure sensazioni”<sup>470</sup>; anzi, egli specifica che ciò che, peculiarmente, caratterizza l’uomo selvaggio è il sentimento dell’esistenza, il puro sentire di sé, una sorta di autopercezione viva del proprio io: “Il primo sentimento dell’uomo fu quello della sua esistenza; la sua prima cura, quella della sua conservazione”<sup>471</sup>. Troviamo qui racchiusa una delle principali declinazioni che il sentimento racchiude nell’opera di Rousseau: non soltanto una connotazione biologica, come si vedrà a breve, nel senso di provare impressioni e subire modificazioni in seguito a sollecitazioni esterne. Si tratta qui, nel caso del sentimento dell’esistenza, di riempire tale sentire di un contenuto particolare: il proprio essere, appunto, il che prevede una vera e propria intuizione, una evidenza interiore degli stati che compongono il fluire della propria vita affettiva, *naturale*. Il compito di Rousseau sarà sempre quello di “discernere in ogni sentimento ciò che

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 144 (p. 49). Il corsivo è mio.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>471</sup> *Ibidem*.

è primo e «naturale»: il sentimento appare come il fondamento della sua antropologia”<sup>472</sup>.

In virtù di questo modo di essere pre-razionale e pre-sociale, l’uomo di natura vive in uno stato neutro di innocenza. Gli unici principi che gli si possono attribuire sono *l’amore di sé e la pietà*:

“Meditando sulle prime e più semplici operazioni dell’anima umana, credo di scorgervi due principi anteriori alla ragione: uno dei quali ci interessa ardentemente al nostro benessere e alla conservazione di noi stessi, e l’altro c’ispira una ripugnanza naturale a veder perire o soffrire ogni essere sensibile, e principalmente i nostri simili”<sup>473</sup>.

In questo importante passo, Rousseau mostra le componenti naturali presenti nell’*homme de nature*. Da un lato, si tratta dell’istinto di autoconservazione, *l’amor di se stesso*. Esso è “un sentimento naturale, che porta ogni animale a vegliare alla propria conservazione e, diretto nell’uomo dalla ragione e modificato dalla pietà, produce l’umanità e la virtù”<sup>474</sup>. È un “sentimento innato, legato alla nostra conservazione e che fa parte di tutto ciò che chiamiamo sensibilità”<sup>475</sup> (la quale, in un senso più ampio, identifica tutti gli stati della vita interiore: affezioni, passioni, emozioni).

Altra componente dell’uomo naturale è la *pietà*, “l’impulso interno della compassione”, per la quale “egli non farà mai del male a un altro

---

<sup>472</sup> J. Sgard, *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, Centre d'étude des sensibilités de l'Université de Grenoble III, Slatkine, Genève 1980, p. 8.

<sup>473</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., pp. 125 – 126 (p. 41).

<sup>474</sup> Nota al *Discours*, p. 94.

<sup>475</sup> J. Sgard, *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, cit., p. 9.

uomo, e neanche ad alcun essere sensibile"<sup>476</sup>, tranne nel caso in cui sia in gioco la sua conservazione, e debba quindi preservare se stesso.

Rousseau riconosce all'uomo di natura la sensibilità, ed è proprio questa dotazione che entra in scena anche quando si tratta del rapporto con i propri simili.

"Se io sono obbligato a non fare alcun male al mio simile, ciò sia non tanto perché egli è un essere ragionevole, quanto perché è un essere sensibile, qualità che, essendo comune alla bestia e all'uomo, deve almeno dare alla prima il diritto di non essere maltrattata inutilmente dal secondo"<sup>477</sup>.

L'uomo dello stato di natura si caratterizza per una "sensibilità che è, allo stesso tempo (*à la fois*) sensazione e sentimento", un sentimento che implica "una intelligenza elementare, una scoperta nell'altro dell'altro me stesso, del mio simile, di un mio fratello. Solo l'esperienza della sofferenza dell'altro ci rivela il nostro simile, la nostra identità a lui, la nostra propria identità"<sup>478</sup>.

Va sottolineato inoltre che la pietà, "ripugnanza innata a veder soffrire il proprio simile" precede nell'uomo "l'uso di ogni riflessione, ed è così naturale che le bestie stesse ne danno talvolta segni visibili"<sup>479</sup>. Si tratta di una facoltà dell'anima non soltanto pre-sociale (e ciò spiega la sua naturalità), ma anche pre-razionale, squisitamente sensibile perché anteriore ad ogni forma di riflessione e di operazione astratta. Rousseau lo dice esplicitamente quando afferma che la pietà naturale è un "moto

---

<sup>476</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 41.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> R. Bruyeron, *La sensibilité. Analyse de la notion. Étude de textes. Aristote, Rousseau, Kant, Freud, Merleau-Ponty*, Armand Colin, Paris 2004, p. 109.

<sup>479</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 55.

spontaneo della natura, anteriore ad ogni riflessione [...] che i costumi più depravati stentano ancora a distruggere”<sup>480</sup>.

Per supportare ulteriormente queste sue argomentazioni, e per dimostrare che scintille di questa pietà naturale brillano ancora nel buio della decadenza del suo tempo, Rousseau chiama in causa la dubosiana capacità empatica dell’uomo, essere compassionevole e sensibile, che prova orrore dinanzi alla sofferenza di un suo simile, sia essa reale oppure nella finzione della rappresentazione teatrale.

Il ginevrino scrive che “si vede ogni giorno, nei nostri spettacoli, intenerirsi e piangere alle disgrazie di un infelice”; la pietà è “un sentimento che ci mette al posto di chi soffre”<sup>481</sup>: sentimento vivo ed esplicito nell’uomo selvaggio, ancora presente ma debole nell’uomo civile. Solo l’uomo di natura si abbandona istintivamente, è il caso di dirlo, al ‘sentimento immediato dell’umanità’.

Si crea, tra ‘spettatore’ e ‘attore sofferente’, un vero e proprio processo di immedesimazione, che vede la compassione “tanto più energica in quanto l’animale spettatore s’identificherà più intimamente con l’animale sofferente”<sup>482</sup>. Tale identificazione ha dovuto essere infinitamente maggiore nello stato di natura che nello stato di riflessione, quello dell’uomo civile. La pietà è un sentimento naturale, che porta l’uomo ad aiutare e supportare coloro che si vedono soffrire.

Nel *Discours sur l'inégalité*, la sensibilità assume una connotazione squisitamente biologica. Designa una sorta di disposizione dei sensi a ricevere le impressioni degli oggetti, ed è puramente fisica, passiva. Si confonde con l’istinto di conservazione, con la reazione del corpo al piacere e al dolore<sup>483</sup>. Ha “nell’istinto tutto ciò di cui ha bisogno per

---

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> *Ibidem*.

<sup>483</sup> J. Sgard, *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, cit., p. 3.

vivere nello stato di natura”<sup>484</sup>. E, non ultimo, essa accomuna l’uomo all’animale. Rousseau lo afferma esplicitamente anche in un altro passo del saggio:

“Io non vedo in ogni animale che una macchina ingegnosa, alla quale la natura ha dato sensi per ricaricarsi da sé e per proteggersi, fino a un certo punto, da tutto ciò che tenda a distruggerla o a guastarla. Scorgo precisamente le stesse cose nella macchina umana”<sup>485</sup>.

Lo stato primitivo dell’uomo selvaggio (comune agli animali) si compone unicamente di “percepire e sentire”<sup>486</sup>. Nell’uomo civile, invece, “l’intelligenza deprava i sensi, e la volontà parla ancora quando la natura tace”<sup>487</sup>. Il perfetto meccanismo dei sensi, operante nello stato di natura, è messo in crisi dalla *perfectibilité*, “la facoltà di perfezionarsi, facoltà che, con l’aiuto delle circostanze, sviluppa successivamente tutte le altre”<sup>488</sup>.

Come scrive Rousseau nei *Frammenti politici*,

“per seguire utilmente la storia del genere umano, per giudicare rettamente la formazione dei popoli e le loro rivoluzioni, bisogna risalire ai princìpi delle passioni degli uomini, alle cause generali che li fanno agire. Allora, applicando questi princìpi e queste cause alle diverse circostanze in cui i popoli si sono trovati, capiremo la ragione delle loro azioni”<sup>489</sup>.

---

<sup>484</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 54.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>487</sup> *Ibidem*.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> J.-J. Rousseau, *Frammenti politici*, in J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, UTET, Torino 1970, p. 683.

Seguendo tale monito rousseauiano, si scopre che l'uomo si allontana dalla sua condizione naturale a causa dei suoi due attributi specifici: la libertà, ossia la capacità di volere e di scegliere, e la perfezzibilità, l'attitudine a perfezionarsi. Infatti, mentre gli animali, essendo privi di queste due facoltà, vivono al di fuori del tempo e della storia e sono da sempre - e per sempre - ciò che sono, l'uomo, invece, può mutare.

“Questa facoltà distintiva e quasi illimitata è la fonte di tutte le disgrazie dell'uomo; essa lo trae fuori, a forza di tempo, da quella condizione originaria, nella quale trascorrerebbe giorni tranquilli e innocenti. Facendo sbocciare coi secoli la sua capacità intellettuale e i suoi errori, i suoi vizi e le sue virtù, lo rende a lungo andare il tiranno di se stesso e della natura”<sup>490</sup>.

Tiranno della natura, poiché “si ingigantisce la distanza dalle pure sensazioni”<sup>491</sup>, tiranno di se stesso, in quanto, nello stato civile, l'uomo è vittima dell'*amor proprio*, e impegnato unicamente a perseguire una certa apparenza, socialmente positiva:

“Chiedendo sempre agli altri quel che noi siamo, e non osando mai interrogar noi stessi su ciò, in mezzo a tanta filosofia, umanità, civiltà, e massime sublimi, non abbiamo che un'esteriorità ingannevole e frivola, onore senza virtù, ragione senza saggezza, piacere senza felicità”<sup>492</sup>.

L'uomo sociale è privo della compattezza del sé che caratterizzava, invece, l'*homme de nature*. Egli non è mai un'identità perché costruisce il proprio Io attraverso un processo di mediazione, in cui centrale è la considerazione del giudizio degli altri uomini, i loro *sguardi*. È ciò che

---

<sup>490</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 48. Il corsivo è mio.

<sup>491</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 193 (p. 76).

Rousseau denunciava già nel primo *Discorso*, a proposito degli artisti, i quali cercano il successo e l'approvazione, negando il proprio genio e assecondando passivamente il 'gusto pessimo' del secolo.

È il trionfo dell'apparire, poiché ciascuno, secondo Rousseau, tende a vivere soltanto negli occhi degli altri. È l'opinione che stabilisce i criteri di giudizio, in base ai quali gli uomini, invece di soddisfare i propri bisogni naturali, se ne creano di nuovi in funzione dell'apparire:

Mi pare dunque certo che noi cerchiamo la nostra felicità più nell'opinione degli altri che in noi stessi. Tutte le nostre fatiche non tendono che a farci sembrare felici"<sup>493</sup>.

Sotto un *velo* di superficiale benevolenza o socievolezza, nella società tutti desiderano il bene proprio e il male altrui:

"non appena un uomo si mette a confronto coi suoi simili, diventa necessariamente loro nemico; [...], volendo ognuno in cuor suo essere il più potente, il più felice, il più ricco, finisce per considerare come nemico potenziale chiunque nutra dentro di sé la medesima ambizione, costituendo in tal modo un ostacolo all'esecuzione del proprio piano. Questa è la contraddizione primitiva e radicale che riduce i legami sociali a pura apparenza, e che ci costringe a fingere di preferire gli altri a noi stessi, per poter in realtà preferire più direttamente noi stessi agli altri"<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> J.-J. Rousseau, *Fragments politiques*, in OC, cit., pp. 502-503 (*Frammenti politici*, in J. - J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., pp. 656-657). Nella *Lettera a d'Alembert* (1758), Rousseau scrive: "Quando non si vive in se stessi ma negli altri, sono i loro giudizi che regolano tutto; niente sembra buono e desiderabile agli individui se non ciò che il pubblico giudica tale, e l'unica felicità che la maggior parte degli uomini conosca, è di essere ritenuti felici" (J.-J. Rousseau, *Lettera a d'Alembert*, in J. - J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., p. 559).

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 634 (p. 478).

L'amor proprio (la volontà di emergere socialmente e di superare gli altri) è ciò che caratterizza l'uomo non-naturale, l'uomo sociale. Quest'ultimo è costretto a vivere come fosse il fantasma di se stesso perché "tutti cercano la loro felicità nell'apparenza, nessuno si preoccupa della realtà. Tutti fanno consistere il loro essere in ciò che sembrano; tutti, schiavi e vittime dell'amor proprio, non vivono per vivere ma per far credere di aver vissuto"<sup>495</sup>.

L'opposizione tra *amore di sé* e *amor proprio* esprime in modo diverso uno stesso rapporto, che è poi quello, fondamentale in Rousseau, tra *essere ed apparire*<sup>496</sup>. Da un lato sta l'amore di sé, che è un "sentimento naturale, che porta ogni animale ad avere cura della propria conservazione, e che, diretto nell'uomo dalla ragione e modificato dalla pietà, produce l'umanità e la virtù"<sup>497</sup>.

Dall'altro, è l'amor proprio come dispersione della propria vita nell'apparenza, come schiavitù alle mode, come alienazione. È la malattia moderna, la corruzione e il male introdotti dal progresso e dall'incivilimento.

Secondo Rousseau, "il segreto dell'uomo di natura era sepolto *in interiore homine*. Svelarlo significava ritrovare l'uomo di natura<sup>498</sup> sotto le deformazioni imposte dalla cultura, discernere i lineamenti originari della statua di Glauco, rosa dalle tempeste e deturpata dai sedimenti marini"<sup>499</sup>. E, forse, è ancora possibile separare, nell'uomo ormai corrotto, ciò che vi è di originario da ciò che, invece, è stato acquisito nel corso della sua storia di decadenza; o, almeno, è ciò che Rousseau lascia

---

<sup>495</sup> J. - J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean -Jacques. Dialogues*, in OC, cit., vol. I, p. 936 (p. 1285).

<sup>496</sup> Cfr. G. Forni Rosa, *Dizionario Rousseau. Appunti dei corsi*, Clueb, Bologna 2005, p. 16.

<sup>497</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in OC, cit., p. 219 (p. 94).

<sup>498</sup> "La statua di Glauco è l'uomo di natura" (J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 129).

<sup>499</sup> P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit., p. 29.



intendere quando, all'inizio del secondo *Discorso*, accingendosi a tracciare la *storia* del male sociale, scrive:

“O uomo, quale che sia il tuo paese, quali che siano le tue opinioni, ascolta: ecco la tua storia, quale ho creduto leggerla, non nei libri dei tuoi simili, che sono menzogneri, ma nella natura, che non mente mai. Tutto ciò che verrà da lei sarà vero; non ci sarà di falso se non quello che io vi avrò mescolato di mio senza volerlo. I tempi, di cui imprendo a parlare, sono ben lontani [...]. È, per così dire, la vita della tua specie, quella che mi accingo a descriverti secondo le qualità che hai ricevuto, che la tua educazione e le tue abitudini han potuto, sì, depravare, ma non distruggere”<sup>500</sup>.

Le qualità originarie dell'uomo sono state velate ma, forse, non completamente distrutte. Di conseguenza, esse formerebbero ancora “quel fondo dell'essere che, come la statua di Glauco del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, conserva, anche in mezzo alla corruzione dei tempi, l'originaria bontà e quel sentimento di compassione presenti nello stato di natura”<sup>501</sup>.

A tal proposito, è interessante far riferimento alla lettera che Rousseau, nel 1762, scrive a Christophe de Beaumont, laddove egli riassume con eccezionale lucidità il senso dello sviluppo del suo pensiero con queste parole:

“Dal momento in cui fui in grado di osservare gli uomini, li guardai fare e li ascoltai parlare; vedendo poi che le loro azioni non assomigliavano affatto ai loro discorsi, cercai la ragione di questa dissomiglianza, e scopersi che, poich  essere e sembrare sono due cose tanto differenti quanto

---

<sup>500</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'in galit  parmi les hommes*, cit., p. 133 (p. 43). Il corsivo   mio.

<sup>501</sup> E. Cocco, *La filosofia botanica di Rousseau*, introduzione a J. - J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, a cura di E. Cocco, Edizioni A. Guerini e Associati, Milano 1994, pp. 37-38.

*agire e parlare*, quest'ultima differenza era la causa dell'altra, ed aveva essa stessa una causa che mi restava ancora da cercare.

La trovai nel nostro *ordine sociale che, contrario in ogni cosa alla natura che non può essere distrutta, la tiranneggia tuttavia incessantemente* e le fa in continuazione reclamare i suoi propri diritti. Segui questa contraddizione nelle sue conseguenze, e vidi che, da sola, spiegava tutti i vizi degli uomini e tutti i mali della società. Di qui conclusi che *non era necessario supporre l'uomo corrotto per natura quando si poteva stabilire l'origine e il progredire della sua iniquità*. Queste riflessioni mi condussero a nuove ricerche sullo spirito umano considerato nella sua condizione civile, e trovai allora che lo sviluppo della conoscenza e dei vizi avveniva sempre di pari passo, e non negli individui ma nei popoli: distinzione da me sempre operata con cura e che nessuno di quelli che mi hanno criticato ha mai saputo neppure immaginare"<sup>502</sup>.

A quasi otto anni dalla stesura del suo secondo *Discorso*, Rousseau sottolinea il carattere *genealogico* della sua opera, volto a scoprire le origini a partire dalle quali l'uomo, evolvendosi e diventando uomo sociale, si è corrotto.

Ma in che misura? È possibile aspirare alla riconquista dell'autenticità perduta oppure la fuoriuscita dallo stato di natura ha gettato l'uomo in una spirale di corruzione senza fine? La corruzione è stata così profonda da distruggere completamente la vera natura dell'uomo oppure rende ancora possibile la riscoperta dell'autenticità?

Rispondere a tali interrogativi non è semplice. È possibile, però, soffermarsi a riflettere su tali domande, che sono tanto centrali all'interno del pensiero di Rousseau e dalle quali sono derivate numerose

---

<sup>502</sup> J. - J. Rousseau, *Lettre à Christophe de Beaumont*, in OC, cit., vol. IV, pp.966 - 967 (Jean Jacques Rousseau, *cittadino di Ginevra, a Christophe de Beaumont, arcivescovo di Parigi*, in J. - J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., p. 65). Il corsivo è mio.

interpretazioni (alcune, in verità, anche fuorvianti) della visione rousseauiana dell'uomo sociale.

Innanzitutto, bisogna ricordare che tutta la riflessione di Rousseau è il tentativo di trovare, attraverso un superamento delle contraddizioni riscontrate all'interno della vita civile, le condizioni che permettano di riconciliare individuo e società, armonizzandoli con la natura.

Rousseau manterrà sempre viva, lungo tutta la sua opera, l'oscillazione, anzi, la *tensione* tra due diverse alternative. Da un lato, la decadenza vista come processo di profonda alterazione delle fattezze originarie dell'uomo. Dall'altro, la possibilità di recuperare, al di là della corruzione, il vero volto dell'uomo.

*La metafora rousseauiana della statua di Glauco permette una doppia lettura del mito dell'origine.* È possibile pensare ad una totale perdita dell'antica autenticità, tale da non rendere ipotizzabile alcuna azione riparatrice. In tal caso, il dio Glauco non recupererà mai più il suo volto originario, ormai devastato dalle incrostazioni e dai sedimenti marini.

Una seconda alternativa, invece, permette al volto di Glauco di rilucere nelle sue antiche fattezze. Per l'uomo sociale, ciò significa che la sua *natura* non è stata completamente distrutta. Di qui la possibilità, se non proprio di ritrovare la genuina autenticità, almeno di porre freno alla corruzione. Come sostiene anche Starobinski,

“Rousseau esita fra due risposte contraddittorie. A un certo punto il mito [di Glauco] si biforca in due versioni. Secondo la prima l'animo umano è *degenerato*, si è sfigurato, ha subito un'alterazione pressoché completa, per non ritrovare mai la bellezza primitiva. Al posto di una deformazione, la seconda versione evoca invece una sorta di occultamento: la natura primitiva persiste, ma *nascosta*, circondata da veli

sovrapposti, e tuttavia sempre intatta. Sono la versione pessimista e ottimista del mito dell'origine"<sup>503</sup>.

In particolare, per quel che riguarda il *Duexième Discours*, nella *Lettre à Christophe de Beaumont*, Rousseau sembra dare un'indicazione retrospettiva riguardo al pensiero che egli ha veicolato in questo saggio.

Se Rousseau intende rintracciare «l'origine e il progredire» della corruzione dell'uomo, è possibile, allora, affermare che la «natura non può essere distrutta». Volendolo personificare, lo stato presente è soltanto l'«epigono» di una storia di decadenza, cominciata con l'uscita dalla condizione originaria nella quale la natura aveva posto l'uomo.

“Niente è andato perduto, lungi dall'aver alterato l'essenziale, il tempo ha corroso solo in superficie, il male viene da fuori ma resta al di fuori. Sotto la patina che lo altera, il volto di Glauco è rimasto intatto”<sup>504</sup>. La natura non può essere completamente distrutta<sup>505</sup> dall'«ordine sociale», anche se, quest'ultimo, «la tiranneggia, tuttavia, incessantemente».

Alla luce di queste riflessioni, si potrebbe affermare che Rousseau, nel secondo *Discorso*, sembra tendere verso la seconda delle alternative prima esposte, ipotesi dettata anche dalla “logica non ingenuamente dualistica

---

<sup>503</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 43. Rousseau laicizza il mito di *Genesi* della caduta. Egli “trasporta il mito religioso dentro la storia e suddivide quest'ultima in due ere: la prima, del tempo stabile dell'innocenza, regno tranquillo della natura incontaminata; la seconda, della storia in divenire, attività colpevole, negazione della natura da parte dell'uomo. Ora, se la caduta è opera nostra, se è un incidente della storia umana, tuttavia bisogna ammettere che l'uomo non è condannato per natura a vivere in uno stato di diffidenza, di opacità, in preda ai vizi che vi si accompagnano. Questi sono opera dell'uomo, o della società. Non vi è nulla che ci impedisca di rifare o disfare la storia, onde ritrovare la trasparenza perduta. Nessun divieto soprannaturale vi si oppone. Non è l'essenza dell'uomo ad essere compromessa, ma solo la sua *situazione* storica [...]. Non esiste spada fiammeggiante che ci vieti l'accesso al paradiso perduto [...]. La lotta contro il male appartiene all'uomo e alla sua storia” (*ibid.*, pp. 38-39).

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>505</sup> La natura “si può mascherare ma non sarà mai distrutta” (*ibidem*).

ma dialettica del *Discorso sull'origine della disuguaglianza*<sup>506</sup>. Tutto ciò che altera la condizione dell'*homme de nature* viene considerato da Rousseau segno di *denaturation*. È vero anche, però, che la degradazione non ha origini naturali, ma è tutta quanta opera dell'uomo. Il male che Rousseau denuncia è *storico*, generatosi da una serie di gesti umani sconsiderati. Inoltre, si è già potuto constatare quanto Rousseau confidi nella bontà della natura originaria dell'uomo.

Se il ginevrino ammette che è dal seno stesso della cultura che l'uomo ha la possibilità di riappropriarsi di un'esistenza più autentica. L'insieme dei tratti positivi che caratterizzano la natura umana non è stato conservato e realizzato nel corso della storia umana. Anzi, il processo di civilizzazione è la storia di questo smarrimento, di questa progressiva corruzione.

Come sostiene Derathé, proprio “nella sua teoria del sentimento si ritrova la preoccupazione dominante di Rousseau, quella che sancisce l'unità della sua opera: la preoccupazione di distinguere ciò che, nella natura attuale dell'uomo, è primitivo da ciò che è acquisito, ciò che è autentico da ciò che è fattizio, ciò che è puro da ciò che è alterato o, più generalmente, ciò che è conforme alla vera natura dell'uomo da ciò che se ne allontana”<sup>507</sup>.

La natura umana è un patrimonio di capacità potenzialmente positive che la società, invece di distorcerle, corromperle, deviarle, *dovrebbe* valorizzare. Tale compito dovrebbe costituire il fine essenziale di ogni società, in tutte le sue articolazioni della cultura: scienze, lettere, arti. È su questo importante assunto che poggerà il progetto rousseauiano di

---

<sup>506</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 119. In riferimento al secondo *Discorso*, Casini definisce il metodo adoperato da Rousseau «genetico» o «dialettico», “capace di fissare le singole fasi del processo di «estraneazione», per cui l'uomo è caduto dal paradiso perduto della pura natura agli inferi della società” (P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit., p. 33).

<sup>507</sup> R. Derathé, *La problematique du sentiment chez Rousseau*, cit., p. 15.

‘rinaturalizzazione del culturale’: perché “dove è il rischio / anche ciò che salva cresce”<sup>508</sup> scriverà Hölderlin.

Il sentimento è prima spontaneo, immediato e naturale, come nel caso del sentimento dell’esistenza attuale nell’uomo di natura. Può però diventare artificiale e cosciente, un *sentiment droit*, se non viene deviato o occultato. Nel *Discours sur l’inégalité*, la ricerca di Rousseau ha attraversato le ‘vie dimenticate e perdute’ della storia umana per giungere al sentimento naturale, originario, affinché diventi il paradigma di ogni sentimento artificiale, creato e fruito nell’arte musicale e teatrale. Lo scopo sarà quello di dar vita ad un’arte che possa essere *naturale*, più della natura stessa. È ciò che Rousseau auspica nelle prime pagine della *Nouvelle Héloïse*:

“La natura non teme di essere misconosciuta, spesso muta d’apparenza, e l’arte spesso si svela col voler essere più naturale della natura: è la storia di quel tale che nella favola grugniva meglio dell’animale che imitava”<sup>509</sup>.

Nelle opere successive al 1754, Rousseau continuerà la sua analisi dell’antinomia tra il naturale e l’esperienza che passa invece attraverso l’artificio e la cultura. Anche in questo nuovo cammino del pensiero, la Lettera a Le Sage può rappresentare un paradigma e una chiave di lettura. Se da un lato rappresenta una sorta di bacino fluviale che raccoglie e dà forma alle idee che il ginevrino andava elaborando, è anche sorgente che alimenta un nuovo flusso di pensiero, quello che dà vita alle opere della maturità.

---

<sup>508</sup> F. Hölderlin, *Patmos*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 2008, p. 666.

<sup>509</sup> J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, introduzione e commento di Elena Pulcini, traduzione di Piero Bianconi, Rizzoli, Milano 2004, pp. 37-38. Rousseau allude a un passo di Plutarco conosciuto da Rousseau probabilmente attraverso l’aneddoto citato nel *Gil Blas* di Lesage -I. III, cap. IV-).

Da questo punto in poi, da un punto di vista metodologico, sarà sempre più raro mantenere una trattazione che segua unicamente una linea strettamente cronologica. L'ordine seguito sarà sempre più un criterio tematico, in quanto la tematica estetologica non è più assimilabile soltanto ad una teoria delle arti, ma si intreccia alla sua più ampia teoria filosofica.

La lettura suggerita sarà volta a delineare piuttosto una "topologia" (per citare una categoria descritta e utilizzata da Vincenzo Vitiello<sup>510</sup>) dell'indagine estetologica di Rousseau, che individua un ambito problematico che, di volta in volta, assume precise determinazioni concettuali. Per darne conto in modo esaustivo, occorrerà far riferimento ad non soltanto ad opere tra loro lontane nel tempo, ma indagare anche scritti che, all'apparenza, possono risultare privi di contenuti estetologici rilevanti.

Ne risulterà, così, un'analisi non meramente 'cronologica', ma filosofica ed estetica, dell'idea di *sentiment*, "nozione fondamentale, centrale nell'opera di Rousseau, ma anche complessa e difficile da enucleare"<sup>511</sup>.

#### **4.2 Imitazione ed espressione. L'origine del linguaggio e l'estetica musicale.**

Nel *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau presenta la questione del linguaggio, che sarà il nucleo del futuro *Essai sur l'origine des langues*. Il ginevrino si interroga sulle

---

<sup>510</sup> Topologia è "curvare il *tempo* dei segni nello *spazio* dell'evento" (Cfr. V. Vitiello, *Topologia del moderno*, Marietti, Genova 1992). Topologia "è questo: una pratica di pensiero che nell'orizzonte del presente - e non del presente eterno, ma del presente che passa - fa esperienza di tempi molteplici", in cui si considerano contemporanei autori, eventi o testi appartenenti ad anni differenti (Cfr. V. Vitiello, *L'«ethos» della topologia. Un itinerario di pensiero* - Volume 3 di *La ragione aperta* - , Le Lettere, Firenze 2013).

<sup>511</sup> R. Derathé, *La problématique du sentiment chez Rousseau*, cit., p. 7.

“difficoltà dell’origine delle lingue”<sup>512</sup>, ipotizzando la “genesì di quest’arte di comunicare i pensieri e di stabilire un commercio tra gli spiriti”<sup>513</sup>.

La tesi principale di questo scritto in merito al linguaggio confluisce in queste parole:

“Il primo linguaggio dell’uomo, il più universale, il più energico, il solo di cui avesse bisogno prima che gli occorresse persuadere uomini radunati, è il grido naturale [...] Vi congiunsero i gesti che, per loro natura, sono più espressivi”<sup>514</sup>.

Come ha messo in luce Charles Porset nella sua introduzione all’*Essai sur l’origine des langues*, redatta per l’edizione tematica del tricentenario di Rousseau, è possibile indicare senza alcun equivoco l’origine dell’*Essai* nel “Secondo Discorso, e più precisamente nel celebre passaggio della Prima Parte relativa al linguaggio”<sup>515</sup>.

Fin dal *Discours sur l’inégalité*, Rousseau si rifà alla corrente estetica di pensiero naturalista e sensista (la medesima di Du Bos, Batteux fino a Diderot) che postula l’origine comune di linguaggio e musica e che valorizza la dimensione gestuale.

Come si è verificato nei primi due capitoli, Du Bos “tratteggia e anticipa uno dei problemi più dibattuti dell’estetica del Settecento: quello dell’autonomia della dimensione espressiva dell’arte rispetto a quella

---

<sup>512</sup> *Discours sur l’origine et les fondemens de l’inégalité parmi les hommes*, p. 50.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

<sup>515</sup> C. Porset, Introduction a J.-J. Rousseau, *Essai sur l’origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale*, in *Ceuvres complètes* (sous la direction de Raymond TROUSSON et de Frédéric S. EIGELDINGER) et des *Lettres de Jean-Jacques Rousseau* (éditées par Jean-Daniel CANDAU, Frédéric S. EIGELDINGER et Raymond TROUSSON), Édition Thématique du Tricentenaire, 24 volumes, LES ÉDITIONS SLATKINE, Genève, en collaboration avec LES ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION, Paris 2013, Tome XII – *Écrits sur la musique*, p. 371.



rappresentativa”<sup>516</sup>. Per questa tematica, centrale è la discussione dei rapporti tra parola e gesto.

Du Bos attribuisce significato non solo alle parole, ma anche ai gesti. I gesti stessi, poi, possono essere sia naturali che artificiali. La potenza del gesto naturale, però, ha sempre bisogno della parola per acquisire un senso. Spesso si ricorre invece a espressioni e gesti artificiali che non traggono il loro significato dalla natura ma dalla convenzione degli uomini. La prova che sono soltanto segni artificiali è dato dal fatto che, come le parole, sono compresi solo in un dato contesto culturale.

Il gesto naturale ha bisogno della parola, mentre quello artificiale, quindi, può farne a meno perché convenzionale. Gesto e linguaggio possono essere ‘complici’ nel processo comunicativo, ma Du Bos riscatta la parola sul piano espressivo. C’è una continua tensione tra il potere evocativo del gesto e quello della parola, che è poi la dimensione descritta da Starobinski a proposito di Rousseau e che, come nota Paola Vincenzi, “si adatta anche allo spirito che anima la concezione dubosiana dell’espressione e del linguaggio”<sup>517</sup>.

Nella Parte I Sez. XLV delle sue *Réflexions*, Du Bos parla di suoni come di segni delle passioni istituiti dalla natura, da cui hanno ricevuto l’energia; le parole articolate, invece, sono segni delle passioni ma arbitrari. Il loro significato e valore è dato da quanto gli uomini hanno stabilito in un certo paese.

Muovendo dal principio di imitazione, ma di fatto mutandone l’essenza, la musica ha più potenza imitativa della parola perché riproduce immediatamente il segno naturale delle passioni. In questo senso, si affianca alla pittura che, nelle sue imitazioni, fa uso solo di segni naturali (colori e disegni). Sulla scia di Du Bos, Rousseau delineerà un parallelismo tra melodia e disegno.

---

<sup>516</sup> P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli Antichi e la fondazione dell’estetica moderna*, cit., p. 32.

<sup>517</sup> *Ibidem*.

La comune origine espressiva della musica e del linguaggio postulata da Du Bos trova uno sviluppo più completo in Rousseau. Nell'*Essai sur l'origine des langues* (opera postuma, pubblicata dopo la morte di Rousseau in un volume che univa i suoi *Traité sur la musique*) l'ambito di discussione si fa più ampio e complesso.

Avvolto da un "certo mistero" in merito alla sua interpretazione, questo scritto è stato considerato l'"enigma classico che l'ha fatto oggetto di un assai lungo dibattito"<sup>518</sup>. Inoltre, è considerato un testo decisivo perché "testo incoativo, la matrice di ciò che sarà il *rousseauisme*"<sup>519</sup>.

Seguendo una linea 'sensualista', secondo Rousseau uomo è modificato dai sensi. Non potendo distinguere le modificazioni, ne confondiamo le cause. Attribuiamo troppo o troppo poca incidenza sulle sensazioni, le quali spesso non ci colpiscono solo come tali, ma come segni o immagini. E i loro effetti *morali*<sup>520</sup> hanno anche cause *morali*, che non rinviando cioè a sollecitazioni di tipo meramente fisico.

Così come i sentimenti suscitati in noi dalla pittura non vengono dai colori, il potere suscitato dalla musica sulle nostre anime non è per nulla opera dei suoni. *Colori e suoni* rappresentano per il ginevrino la *mera sensazione*, la quale non basta a spiegare il sentimento estetico suscitato dalla musica o dalla pittura.

È invece, il disegno, è l'imitazione che conferisce a questi colori vita e anima, sono le passioni da esse espresse che suscitano il risvegliarsi delle

---

<sup>518</sup> C. Porset, Introduction a J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, cit., p. 369.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>520</sup> Olivier Pot, nella sua Introduzione alla *Lettera sulla musica francese* (OC V, p. CXXVII), sostiene che Sulzer (nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 voll., 1771-74), si rifarà a Rousseau in merito alla valutazione delle arti. Esse non sono caratterizzate unicamente da condizioni puramente ma si va verso la questione della loro ricezione o dei loro effetti morali. Si tratta del concetto di *aisthesis*, strada a sua volta tracciata da Batteux, Père André e Stève, cui Rousseau si ispira.

nostre, sono gli oggetti da esse rappresentate che ci colpiscono. *L'interesse e il sentimento non derivano dai colori.*

Completando il parallelismo, nella musica, la melodia esercita lo stesso ruolo che ha il disegno in pittura. Sottolinea i tratti e le figure, mentre gli accordi e i suoni sono l'equivalente dei colori. *È importante, dei suoni, la loro particolare combinazione e successione.*

L'emozione che suscitano in noi i bei quadri e l'incanto che ci intenerisce di fronte a un oggetto patetico non derivano dalla materia, dalle sole cause fisiche. Il pittore che limita all'aspetto fisico della sua arte il piacere che ci arreca la pittura è sprovvisto di sentimento e di gusto, così come il musicista che riscontra nella sola armonia la fonte dei grandi effetti musicali.

La pittura non è l'arte di combinare colori in maniera piacevole alla vista, così la musica non è l'arte di combinare i suoni in maniera gradevole all'udito. La sola imitazione le eleva al rango delle belle arti. Il disegno rende la pittura un'arte imitativa; cosa che fa la melodia con la musica.

Ma poi Rousseau si chiede: qual è il principio di quest'arte d'imitazione, di cosa è segno la melodia, cosa ha in comune con le nostre passioni? La melodia imita le inflessioni della voce, esprime i pianti, le grida di dolore e di gioia, le minacce, i gemiti: tutti i segni vocali delle passioni ne sono la molla. Il suo linguaggio è vivo, ardente e appassionato, ha cento volte più energia della parola stessa (per questo il canto domina sui cuori sensibili). L'armonia, invece, separa il canto dalla parola.

Bisogna sempre, in ogni imitazione, che una specie di discorso supplisca alla voce della natura. *Non è sufficiente imitare, occorre che questa imitazione commuova e piaccia.* Senza di che la stucchevole imitazione è nulla. Non interessando ad alcuno, non produrrebbe alcuna impressione.

I suoni, nella melodia, non agiscono su di noi soltanto come suoni, ma come segni dei nostri affetti e dei nostri sentimenti. Ed è così che essi

suscitano in noi i movimenti che esprimono e di cui riconosciamo l'immagine (cause morali). I colori e i suoni possono molto come rappresentazioni e segni, poco come semplici oggetti dei sensi.

In questo secolo, in cui ci si sforza di materializzare tutte le operazioni dell'anima, e di sottrarre ogni moralità ai sentimenti umani, mi inganno, se la nuova filosofia non diverrà tanto funesta al buon gusto come alla virtù.

L'effetto dei colori sta nella loro permanenza, e quello dei suoni nella loro successione. Ogni senso ha il suo proprio campo. Il campo della musica è il tempo, quello della pittura è lo spazio. La pittura è più vicina alla natura, e la musica dipende più dall'arte umana. L'una interessa più dell'altra perché avvicina di più l'uomo all'uomo e ci fornisce sempre qualche idea dei nostri simili (i segni vocali annunciano sempre un essere simile a noi).

Uno dei più grandi vantaggi del musicista è quello di poter dipingere le cose che non si saprebbero comprendere, mentre al pittore è impossibile rappresentare quelle che non si saprebbero vedere. E il più grande prodigio di un'arte che agisce solo per mezzo del movimento è di poter fornire persino l'immagine della quiete.

Facendo un salto nel passato, Rousseau nota che il sistema musicale dei Greci non aveva alcun rapporto col nostro. Si è avuto un naturale cambiamento nel carattere dei linguaggi. Man mano che la lingua si perfezionava, la melodia, imponendosi nuove regole, perdeva la sua antica energia.

Quando i teatri presero una forma regolare, si cantò solo su modelli prestabiliti; e, a misura che si moltiplicavano le regole dell'imitazione, la lingua imitativa si indeboliva. Lo studio della filosofia e il progresso del ragionamento, avendo perfezionato la grammatica, sottrassero al linguaggio quel tono vivo e appassionato che l'aveva dapprima reso così cantante (*comune origine di lingua e canto*). La melodia non fu più aderente al discorso, e la musica divenne più indipendente dalle parole.

Il canto divenne, per gradi, un'arte interamente separata dalla parola, da cui ricava la sua origine. Limitata all'effetto puramente fisico del concorso delle vibrazioni, la musica si trovò privata degli effetti morali che aveva prodotto quando era doppiamente voce della natura.

La musica come canto diventa il riflesso di una maniera di comunicare originaria, in cui la parola razionale era tutt'uno col sentimento e con l'emozione che la impregnava. La musica è *imitativa dei moti dell'animo*, e predilige la melodia a scapito dell'armonia.

Secondo Rousseau, il significato di una creazione artistica (sia essa pittorica, musicale o anche di tipo teatrale) è presente sia nell'anima di chi la contempla, sia nell'anima di chi la crea. Anzi, anche quella di Rousseau è una sorta di *estetica dello spettatore*, perché è quest'ultimo che presta alla sua creazione i suoi molteplici significati a seconda che sia o meno parte vitale della propria esistenza.

Per questo, il principio imitativo va superato. Se lo spettatore ha bisogno, nell'atto della *fruizione*, di riscontrare non soltanto elementi fisici (forma, colore, note, o la nuda scena teatrale) nell'opera artistica, in modo da riscontrarvi anche il mondo invisibile della passione, anche la *creazione* dell'opera deve accogliere elementi nuovi. L'arte non è estranea a quanto viene creato, perciò la passione che si prova nell'atto di creare si rispecchia nell'oggetto artistico. L'arte non può essere meramente rappresentativa ma simbolica.

Per questo, la nozione di espressione diventa una delle categorie essenziali dell'estetica rousseauiana, in cui "la rappresentazione della bellezza fisica viene rimpiazzata dalla rappresentazione della bellezza morale"<sup>521</sup>. L'arte è espressione dei movimenti dell'anima.

---

<sup>521</sup> G. Matoré – A.J. Greimas, *La naissance du génie au XVIIIe siècle*, in "Le Français moderne", XXV, 1957, P. 272.

Fondamentale, a questo proposito, è la voce “Imitation” del *Dictionnaire de Musique*, in cui Rousseau si dimostra attento lettore di Batteux, come lo sarà l’acuto Kant.

La voce “Imitation” del *Dictionnaire de musique* è, a questo proposito, illuminante. Rousseau esordisce sostenendo che “la Musica drammatica o teatrale concorre all’Imitazione così come la Poesia e la Pittura: è a questo principio comune che si rapportano tutte le Belle Arti, come ha mostrato l’Abate Batteux”<sup>522</sup>. Ma, precisa subito il ginevrino, tale imitazioni non ha per tutte la medesima estensione. Tutto ciò che l’immaginazione può rappresentarsi appartiene al territorio della Poesia. La Pittura, che non offre i suoi quadri all’immaginazione, ma ai sensi e a un solo senso, non dipinge che gli oggetti visibili.

La Musica sembrerebbe avere gli stessi confini in rapporto all’orecchio; tuttavia *essa dipinge tutto, anche gli oggetti che non sono visibili: per un prestigio quasi inconcepibile, essa sembra mettere l’occhio nell’orecchio*, e la più grande meraviglia di un’Arte che non agisce che attraverso il movimento è quella di poter formare finanche l’immagine della quiete.

La Musica è la forma d’arte più completa in quanto va oltre il principio d’imitazione, superando la semplice operazione di ‘copia’ di un oggetto. *Essa agisce più intimamente su noi eccitando, attraverso un senso, delle affezioni simili a quelle che si potrebbero eccitare attraverso un altro*. Si potrebbe dire che si attua una sorta di “sinestesia della sensibilità”.

L’arte del musicista consiste nel *sostituire all’immagine insensibile dell’oggetto quella dei movimenti che la sua presenza eccita nel cuore del Contemplatore*<sup>523</sup>.

Pur non rappresentando direttamente le cose, l’artista ecciterà comunque nell’animo gli stessi movimenti che egli proverebbe vedendoli, percependoli nella loro ‘naturalità’ e diretta oggettività. Egli dipingerà le passioni dell’anima: dall’imitazione, fondata sulla natura, si passa alla

---

<sup>522</sup> J.-J. Rousseau, Voce “Imitation”, in J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 860.

<sup>523</sup> *Ibid.*, pp. 860-861. Il corsivo è mio.

musica *espressiva*. L'arte del musicista non consiste nel dipingere immediatamente gli oggetti ma a mettere l'anima in una disposizione simile a quella in cui la metterebbe la loro presenza.

La musica, l'arte, ha senso *solo se imitando esprime*, cioè se commuove attraverso la ri-creazione, nello spettatore, di stati d'animo vivi e toccanti. Come nelle *Beaux Arts* di Batteux, il concetto di imitazione proposto da Rousseau quale principio unificatore delle belle arti deve essere inteso come *espressione* di passioni e sentimenti da parte di un soggetto la cui attività è riconducibile a due facoltà correlate: il *genio*, inteso come capacità di creare plasmando le espressioni naturali, e il *gusto*, facoltà di giudicare i prodotti del genio. Espressione, secondo Rousseau, è "la qualità attraverso la quale il Musicista sente vivamente e rende con energia tutte le idee che deve rendere e tutti i sentimenti che deve esprimere"<sup>524</sup>.

Scopo della musica, infatti, non consiste solamente nell'imitazione, ma in una "imitazione piacevole"<sup>525</sup>; ciò significa che non si può dipingere il sentimento senza donargli quell'incanto segreto che ne è inseparabile, né toccare il cuore se essa non piace all'orecchio. E questo è ciò che esattamente è conforme alla Natura, che "dona al tono delle persone sensibili non so quali inflessioni toccanti e deliziose che non avranno mai coloro che non sentono nulla"<sup>526</sup>.

Solo così l'espressione sarà dolce, piacevole e forte, l'orecchio sarà incantato, il cuore emozionato. La dimensione *fisica* e quella *morale* devono concorrere contemporaneamente (*à la fois*) al piacere degli ascoltatori. Il piacere fisico che risulta dall'armonia accresce il piacere morale dell'imitazione, unendo le sensazioni piacevoli degli accordi all'espressione della melodia.

---

<sup>524</sup> J.-J. Rousseau, Voce "Expression", in J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 818.

<sup>525</sup> *Ibid.*, pp. 819-820.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 820.

Se l'armonia diventa un principio del piacere, perché chiama in causa la natura dell'uomo e l'esperienza del *plaisir sensible*, la melodia è il principio dell'espressione umana. Solo dal loro concorso può avere un compimento l'antinomia passione/ragione. Solo la melodia può rigenerare il patrimonio naturale dell'uomo, la sua spontaneità, forza ed energia, offuscati dal razionalismo che predilige le leggi fisiche, la scienza acustica, l'arte e l'artificialità.

Viene individuata nell'espressione, quindi, la funzione dell'arte, in quanto capacità del soggetto di oggettivare, nell'opera d'arte, sentimenti e passioni, secondo i dettami naturali del gusto e del genio.

Anche Kant, come già anticipato, ha ben compreso la categoria di espressione utilizzata da Batteux. Nel suo importante lavoro sull'estetica contemporanea<sup>527</sup>, Ermanno Migliorini conferma che Charles Batteux fu il primo a proporre un sistema delle belle arti ben definito, in un trattato dedicato esclusivamente a questo argomento, e ad utilizzare la categoria di espressione nello specifico significato che a tale termine era stato dato da Batteux.

Quest'ultimo codifica decisamente il sistema delle belle arti, che hanno tutte per fine il piacere. Tutte le arti sono sottoposte ad un unico principio (la mimesi aristotelica) che egli veniva chiamando "imitazione della bella natura", rievocando così una solida e prestigiosa definizione dell'arte. Egli riconosce dunque una specifica facoltà dell'animo che soprintende alle arti, quella di genio/gusto (il genio non può fare a meno del gusto, e il gusto è la facoltà di conoscere la bella imitazione della bella natura), e come abbiamo visto, il sistema delle belle arti.

Rimaneva il problema di connettere la facoltà al sistema. Per far questo Batteux abbandonò la tesi centrale della definizione mimetica per adottarne un'altra più funzionale, introducendo un nuovo principio di una unificazione tra le arti, anzi una nuova definizione dell'arte, in

---

<sup>527</sup> E. Migliorini, *L'Estetica contemporanea*, Le Monnier, Firenze 1980.



maniera però non clamorosa e quasi criptica, nella terza parte della sua opera: l'identificazione dell'arte – per la prima volta, e con quali conseguenze, nella storia dell'estetica – con l'espressione e la comunicazione, con l'emissione e la ricezione di segni, con il significato insomma, con la donazione e il riconoscimento di un senso. Nel testo batteuxiano, il termine espressione, che fino a questo momento era stato usato in senso oggettivo (come, per esempio, esprimere la “bellezza della natura”), acquista un senso anche soggettivo, nel senso di espressione delle idee e dei sentimenti del soggetto esprimente, parlante, significante.

Migliorini osserva inoltre che Kant, in un passo della *Critica del giudizio*, trovandosi di fronte alla necessità di offrire il principio di una divisione delle arti, non trovò di meglio che riferirsi alle indicazioni batteuxiane, con prudenza e circospezione però, parlando di un esperimento fatto “a titolo di prova”.

Kant non prende neppure in considerazione la mimesi: e quindi l'espressione, dopo qualche oscillazione, diventa proprio il battexiano comunicare, da parte degli uomini, dei concetti e delle sensazioni.

Dunque Kant, nel paragrafo 51 della terza Critica, nell'apprestarsi a condurre la sua divisione delle belle arti, propone una facoltà – quella del giudizio, preposta alla bellezza, alle arti, alle finalità –, una definizione comunicativa delle arti nonché una divisione delle arti, disponendole ovviamente in sistema, in maniera assai più efficace di quella teorizzata da Batteux.

“Se dunque – dice Kant – vogliamo fare una divisione delle belle arti non possiamo scegliere, almeno a titolo di prova, nessun principio più comodo di quello dell'analogia dell'arte con quella specie di espressione di cui si servono gli uomini nel parlare per comunicarsi, quanto perfettamente è possibile, non soltanto i loro concetti, ma anche le sensazioni. Questa specie di espressione consiste nella parola, nel gesto, nel tono (articolazione, gesticolazione e modulazione)... . Sicché non vi

sono che tre specie di arti belle: L'arte della parola, l'arte figurativa e l'arte del gioco delle sensazioni... 1) le arti della parola sono l'eloquenza e la poesia... 2) le arti figurative o quelle che esprimono delle idee per mezzo dell'intuizione sensibile [la plastica con la sottospecie dell'architettura e della pittura, e con la sottospecie dell'arte dei giardini]... 3) l'arte del gioco delle sensazioni [e cioè] musica e colorito"<sup>528</sup>.

Il sistema, e la sua deduzione, erano così costituiti, le arti belle instaurate. Anche nel suo fondamentale testo, *Il nesso imitazione – espressione tra Batteux e Kant*, Fernando Bollino sostiene che “resta accertato che è Batteux la fonte (non citata) a cui si è ispirato Kant nel § 51”<sup>529</sup>.

La transizione dal modello imitativo a quello espressivo è dato, in Rousseau, anche da un *nuovo statuto della creazione artistica*: l'artista infonde la sua vita nell'opera, e l'attenzione si concentra non più sulla imitazione ma sulla creazione del genio.

La bellezza dell'opera creata non è una bellezza astratta. Volendo utilizzare una metafora, in questa accezione l'arte diventa una forma di autobiografia. Ciò è vero se ci rivolgiamo ad un'opera di Rousseau del 1762, la famosa scena lirica intitolata *Pigmalione*. Rousseau ci conduce nell'*atelier* di uno scultore:

“Ai lati si vedono dei blocchi di marmo, dei gruppi marmorei, degli abbozzi di statue. In fondo vi è una statua nascosta sotto un drappo di stoffa leggera e brillante, ornata di frange e ghirlande”<sup>530</sup>.

---

<sup>528</sup> Cfr. Kant, *Critica del giudizio*, traduzione di Alfredo Gargiulo, Introduzione di Paolo D'Angelo, Laterza, Roma –Bari 2008, pp. 317-329, § 51 (Della divisione delle belle arti).

<sup>529</sup> F. Bollino, *Il nesso imitazione – espressione tra Batteux e Kant*, in F. Bollino, *Modi dell'estetica, mondi dell'arte*, cit., p. 44.

L'immagine della statua velata "non è più la figura dell'idolo che presiede al male: è la bellezza ideale incarnata in una pietra animata"<sup>531</sup>. Il *velo* che ricopre la statua nasconde una stupenda creazione di Pigmalione, tanto perfetta da aver gettato lo scultore in uno sconforto indescrivibile.

L'opera si rifà al mito di Pigmalione (dal greco *pygmaios*, nano), re di Cipro. Secondo Arnobio (*Adversus nationes*), VI, 22), Pigmalione si sarebbe innamorato di una statua della dea Afrodite. Arnobio, scrittore cristiano convertitosi alla fine del III secolo d. C., mira semplicemente a polemizzare con la mitologia pagana e non aggiunge altro al vecchio mito, soddisfatto di ridicolizzare il culto degli idoli. Tuttavia il racconto di Ovidio (*Metamorfosi*, X, 243 - 290) è precedente e ha un significato più complesso.

Pigmalione, re di Cipro, era anche uno scultore e aveva modellato una statua femminile, nuda e d'avorio, che egli stesso aveva chiamato Galatea (dal greco *gala*, *galaktos*, latte), della quale si innamorò, considerandola il proprio ideale femminile, superiore a qualunque donna. Addirittura, arrivò a dormirle accanto sperando che un giorno si animasse.

A questo scopo, nel periodo delle feste rituali in onore di Afrodite, Pigmalione si recò al tempio della dea, pregandola di concedergli per sposa l'essere creato dalle sue mani, rendendola una creatura umana. La dea acconsentì. Egli stesso vide la statua animarsi lentamente, respirare e aprire gli occhi. Pigmalione e Galatea si sposarono ed ebbero un figlio di nome Pafo, che fu poi il nome di una città di Cipro, famosa per un tempio dedicato ad Afrodite. Ovidio descrisse così, secondo il tema del suo scritto, la metamorfosi di un essere inanimato, ma alla base del mito non vi è, come credeva Arnobio, la banale adorazione di un idolo, ma la

---

<sup>530</sup> J. - J. Rousseau, *Pygmalion*, in J. - J. Rousseau, OC, cit., vol. II, p. 1224 (*Pigmalione*, in J. - J. Rousseau, *La regina Fantasque - Pigmalione - Sulle donne*, tr. it a cura di C. Prada, Ibis, Como - Pavia 1997, p. 43).

<sup>531</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 123.

dedizione dell'artista al prodotto della sua arte. Dedizione che si spinge fino alla immedesimazione e al congiungimento con esso.

Come Narciso innamorato del suo volto, egli non accetta di separarsi dalla sua opera. Non accetta che l'opera d'arte sia *altro* da sé, che gli divenga estranea. Privo di tutto l'ardore vitale che ha cercato di infondere alla sua Galatea, si sente condannato ad una intollerabile solitudine e alla perdita del proprio genio artistico:

“E voi, giovani figure, capolavori della natura che la mia arte osava imitare e sulle cui orme i piaceri mi attiravano in continuazione, voi, affascinanti modelli che mi infiammavate con i fuochi dell'amore e del genio dopo che vi ho superato, voi ora mi siete del tutto indifferenti [...]. Non c'è speranza, non c'è speranza; ho perduto la mia ispirazione... Ancora così giovane, sopravvivo al mio talento”<sup>532</sup>.

Pigmalione ha velato la sua tanto amata statua perché, dice lo scultore, “ho temuto che l'ammirazione della mia stessa opera mi distraesse dagli altri lavori. *L'ho nascosta sotto a questo velo... le mie mani profane hanno osato coprire questo monumento che porta loro gloria.* Da quando non la vedo più, sono triste e non più concentrato”<sup>533</sup>.

Successivamente, Pigmalione decide di togliere il velo che copre Galatea:

“Ma perché nasconderla? Che ne guadagno? Perché togliermi il piacere di contemplare la più bella delle mie opere, ora che sono ridotto all'ozio?...”<sup>534</sup>.

---

<sup>532</sup> J. – J. Rousseau, *Pygmalion*, cit., p. 1225 (pp. 44 – 45).

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 1225 (p. 46). Il corsivo è mio.

<sup>534</sup> *Ibidem*.

Per Pigmalione, lo svelamento della statua diventa l'occasione di una sofferenza ancora più amara. Il suo capolavoro resta inanimato: "Ma ti manca un'anima: il tuo viso non può farne a meno"<sup>535</sup>.

In realtà, Pigmalione non desidera solo che la statua si animi. Vuole essere da lei amato e riconosciuto, recuperando così l'energia che ha prodigato nella sua opera. "Ciò che egli si aspetta non è altro che il riflesso perfetto del suo desiderio, ma rimandato da uno specchio vivente"<sup>536</sup>. Per un miracolo degli dei, Galatea si risveglia alla vita:

"[Pigmalione] la vede animarsi, si allontana terrorizzato e con il cuore stretto dal dolore"<sup>537</sup>.

Fin dal primo istante, Galatea diviene *coscienza di sé*: "Galatea si tocca e dice: Io"<sup>538</sup>. Poi, appoggiando una mano su Pigmalione, sospirando dice: "Ah! Ancora Io"<sup>539</sup>.

Galatea e Pigmalione sono ormai due parti di uno stesso Io. È venuta a cadere la separazione tra l'artista e la sua creazione. Pigmalione può finalmente esclamare:

"Sì, caro e affascinante oggetto: sì, degno capolavoro delle mie mani, del mio cuore e degli Dei... sei tu, sei tu sola: ti ho dato tutto il mio essere; non vivrò più che per te"<sup>540</sup>.

Come ben evidenzia Starobinski, "il *Morceau allégorique* e *Pigmalione*, per quanto dissimile sia l'intento di questi due testi, presentano un'analogia che colpisce. All'inizio le due statue sono velate. L'istante dello

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 1227 (p. 49).

<sup>536</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 123.

<sup>537</sup> J. - J. Rousseau, *Pygmalion*, cit., p. 1229 (p. 54).

<sup>538</sup> J. - J. Rousseau, *Pygmalion*, cit., p. 1230 (p. 55).

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 1231 (p. 56).

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 1231 (p. 57).

svelamento sta per condurci alla presenza dell'oggetto nascosto: divenute visibili, le statue provocano una seduzione «sacra» - orrore o amore. Ma, per quanto importante, lo svelamento non è che una tappa, la verità che ci offre è ancora incompleta. L'attesa ansiosa trova la risoluzione finale solo quando sul piedistallo compare una persona *vivente*. Un intervento misterioso, un atto magico o divino presiedono, nelle due allegorie, a questo passaggio dall'inanimato al vivente. Il miracolo consiste nella sostituzione di una coscienza ad un oggetto"<sup>541</sup>.

Nel suo importante studio intitolato *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Victor I. Stoichita indaga le ripercussioni del mito della statua animata (in particolare nel Rinascimento italiano e l'Ottocento francese), analizzando il ribaltarsi, nella creazione artistica, del rapporto tra modello e copia.

Inevitabile il confronto con le pagine di Rousseau. Gli dèi esaudiscono Pigmalione, preso dal desiderio davanti alla sua opera, decidendo di animarla. L'essere che nasce è quasi paradossale, perché è un artefatto dotato di anima e di corpo, "una specie di membrana leggera staccata dalla superficie dei corpi, che volteggiava nell'aria"<sup>542</sup>. Già Lucrezio, quindi, aveva sottolineato con forza lo statuto ambiguo di questo tipo di immagine.

Il fenomeno del *simulacro*, come ben nota Stoichita, è "l'immagine percepita come *esistente*"<sup>543</sup>, di cui la storia di Pigmalione rappresenta il mito fondatore.

Stoichita muove dalla riflessione platonica, che distingueva l'«immagine icona», generata dalla *mimesis*, dall'«altra immagine», il cui

---

<sup>541</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 125.

<sup>542</sup> Lucrezio, *De Rerum Natura – La natura delle cose*, IV, 88-89, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, testo latino e commento a cura di Ivano Dionigi, Rizzoli, Milano 1990, p. 333.

<sup>543</sup> V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, traduzione di B. Sforza, Edizione a cura di A. Pino, il Saggiatore, Milano 2006, p. 9.

carattere principale non consiste nella «rassomiglianza» ma nell'«esistenza»<sup>544</sup>.

Nel *Sofista* (236 c), Platone descrive due maniere diverse di fabbricare le immagini (*eidôlôpoiikê*): l'arte della copia (*eikastikê*) e l'arte del simulacro (*phantastikê*). A partire da Platone, l'immagine-*eikon* (l'immagine-copia) sarà sottomessa alle leggi della mimesis e attraverserà trionfalmente la storia della rappresentazione occidentale; mentre più problematico sarà il destino dell'immagine-simulacro (*phantasma*).

L'altra immagine, il simulacro appunto, è una costruzione artificiale che si dà come esistente per sé. Non copia un oggetto del mondo, ma vi si proietta: esiste. Così come la statua di Rousseau, che è "l'opera perfetta, l'opera vivente"<sup>545</sup>, e il cui autore, lo scultore, l'artista, è "un sensista"<sup>546</sup>, creatore non di un semplice prodotto estetico ma di un artefatto vivente.

Egli è un artista che sceglie in modo consapevole di dar vita ad una diversa forma d'arte. Non rispondere più al criterio dell'imitazione, e quindi non creare un'opera d'arte che copi, riproducendolo, un oggetto reale. Sceglie invece di dare concretezza a un'idea e a una sua aspirazione interiore. Crea, non riproduce e, per questo, la bellezza della creazione artistica supera la realtà. Nessun limite, quindi, alla creazione artistica soggettiva, e di conseguenza libera dai rigidi dettami dell'estetica tradizionale.

Se da un lato si conferisce così valore e importanza alla creatività e al genio dell'artista, l'altro versante della questione è dato anche dall'opera stessa, che rivendica esistenza, quindi la sua autonomia. L'opera, frutto del genio, non è semplice rispecchiamento della interiorità dell'artista.

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 10. Stoichita riprende le riflessioni di Gilles Deleuze (*Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, pp. 164-169; *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 223-246).

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

Essa stessa assume la medesima identità del suo creatore. Galatea dice *'c'est moi'*, lo stesso Io di Pigmalione (tocca Pigmalione, e afferma: *encore moi*). Ma questo, forse, non la pone in secondo piano rispetto al suo scultore. Si crea una sorta di intreccio, di *tensione tra genio creatore e l'opera che lo esprime*. Da un lato lo scultore ha trasposto in una figura immobile, immagine immateriale, i movimenti della sua anima. Ma poi la figura diventa parlante e animata, incarna le passioni del suo animo, porta allo scoperto, facendole proprie, le passioni interne e nascoste dell'ispirazione artistica. Passioni ricondotte sul piano dell'*espressione*.

Il Pigmalione di Rousseau problematizza il concetto di imitazione poiché pone in primo piano una terza questione, oltre alla dimensione produttiva (dell'artista) e a quella della ricezione (da parte dello spettatore): l'opera d'arte.

La capacità imitativa dell'arte è funzionale, da un lato, all'estrinsecazione del genio dell'artista e, dall'altro, al suo potere di riprodurre nel fruitore determinate emozioni; ma tale imitazione è piuttosto un'espressione perché l'opera non è una fedele replica, la copia esatta della natura. Neppure della natura umana.

L'opera (e ciò vale, ad esempio, anche per la figura del giardino), così formata, produce effetti analoghi a quello della natura, della vita. Resta però un artificio, e in questo mantiene la sua alterità, la sua indipendenza perfino dal suo creatore. Annuncio, probabilmente, delle rivendicazioni di autonomia dell'opera d'arte che saranno di Valéry e Baudelaire.

Nel suo *Trattato delle sensazioni*, anche Condillac immagina di animare una statua, allo scopo di illustrare il suo metodo analitico – genetico, secondo il quale i sensi non agiscono in maniera automatica e meccanica, ma contribuiscono in maniera complessa alla formazione delle idee e della conoscenza:

“Per arrivare a questo scopo, immaginammo una statua organizzata internamente come noi, e animata da uno spirito privo di ogni specie di



idee. Supponemmo anche che l'esterno, tutto di marmo, non le permettesse l'uso di nessuno dei suoi sensi, e ci riservammo la libertà di aprirli, a nostro arbitrio, alle differenti impressioni delle quali sono suscettibili. Credemmo di dover cominciare con l'odorato, perché fra tutti i sensi è quello che sembra contribuire di meno alle conoscenze dello spirito umano. Gli altri furono oggetto delle nostre ricerche in seguito, e dopo averli considerati separatamente e insieme, vedemmo la statua diventare un animale, capace di vegliare sulla propria conservazione. Il principio che determina lo sviluppo delle sue facoltà è semplice, lo racchiudono le stesse sensazioni: infatti, essendo tutte necessariamente piacevoli o spiacevoli, la statua è interessata a godere delle une e a sottrarsi alle altre. Ora, ci si convincerà che questo interesse basta per dar luogo alle operazioni dell'intelligenza e della volontà. Il giudizio, la riflessione, i desideri, le passioni, etc..., sono soltanto la sensazione stessa che si trasforma differentemente. Perciò ci è sembrato inutile supporre che l'anima derivi immediatamente dalla natura tutte le facoltà delle quali è dotata. La natura ci dà organi per avvertirci col piacere di ciò che dobbiamo cercare e col dolore di ciò che dobbiamo evitare. Ma si ferma là e lascia all'esperienza la cura di farci contrarre abitudini e di terminare l'opera che ha cominciato [...]. Avverto dunque che è importantissimo mettersi esattamente al posto della statua che osserveremo. Bisogna cominciare a esistere con la statua, avere soltanto un senso quando essa ne ha uno soltanto; acquistare soltanto le idee che acquista, contrarre soltanto le abitudini che contrae: in una parola, bisogna essere soltanto ciò che essa è. La statua giudicherà le cose come noi solo quando avrà tutti i nostri sensi e tutta la nostra esperienza; e noi giudicheremo come lei solo quando supporremo di essere privi di tutto ciò che le manca. Credo che i lettori che si metteranno esattamente al suo posto non fatteranno a capire quest'opera; gli altri mi opporranno difficoltà innumerevoli"<sup>547</sup>.

---

<sup>547</sup> É. B. de Condillac, *Trattato delle sensazioni*, in É. B. de Condillac, *Opere*, Utet, Torino

Il *Pigmalione* ha dato spunto ai commenti e alle riflessioni di alcuni illustri pensatori. Celebre è la critica che di esso fece Goethe, che in *Poesia e verità* ha scritto: “E così voglio ricordare anche un’opera piccola, ma che, cosa singolare, fece epoca: è il *Pigmalione* di Rousseau. Ci sarebbe molto da dire, perché questa strana produzione ondeggia parimenti tra natura e arte nell’errato tentativo di dissolvere questa in quella”<sup>548</sup>. Dopo aver illustrato il contenuto della scena lirica rousseauiana, Goethe conclude: “Quel che di più alto hanno prodotto lo spirito e l’azione egli vuole distruggerlo con l’atto più comune della sensualità”<sup>549</sup>. Intendendo che il desiderio di Pigmalione di dare vita all’opera creata rappresenterebbe una umiliazione della perfezione artistica.

Nell’animarsi della statua, Starobinski sostiene che “è visibile l’espressione mitica di un’estetica «sentimentale», per la quale all’opera d’arte è attribuito il compito di imitare l’ideale del desiderio, ma che tende altrettanto a compiere la metamorfosi dell’opera in felicità vissuta”<sup>550</sup>.

Come sostiene Elena Agazzi nel suo volume *Il corpo conteso: rito e gestualità nella Germania del Settecento*, nel *Pygmalion* viene “superato il principio di imitazione attraverso il trasferimento da un soggetto all’altro degli aspetti denotativi della metamorfosi interiore”<sup>551</sup>.

La studiosa analizza il rapporto tra musica, recitazione e azione nella scena lirica di Rousseau, in cui l’annullamento della distanza tra oggetto contemplato e soggetto contemplante è anche l’annullamento della distanza tra mondo dell’arte e mondo della natura. La modernità di questo esperimento, secondo Agazzi, “consiste nella risposta di una ‘rappresentazione corporea’ (*körperliche Darstellung*) alla

---

1976, pp. 341 – 342 e p. 350.

<sup>548</sup> G. W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Utet, Torino 1966, p. 653.

<sup>549</sup> *Ibidem*.

<sup>550</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l’ostacolo*, cit., p. 123.

<sup>551</sup> E. Agazzi, *Il corpo conteso: rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Jaka Book, Milano 1999, p. 171.

‘rappresentazione pittorica’ (*malerische Repräsentation*) [...] Tutto giocato sul rapporto tra il *Fühlen* (percepire) e lo *Empfinden* (provare emozioni), il *Pygmalion* di Rousseau è la risposta ricostruttiva al dualismo cartesiano tra corpo e coscienza”<sup>552</sup>. Si attua una sorta di semiotica della interiorità, in quanto il superamento del sé attraverso l’altro è anche una trasformazione dei processi emotivi in un oggetto simbolico, *segno* esteriore della coscienza interiore.

#### 4.3 La Lettera a d’Alembert sugli spettacoli

Nell’*Essai sur l’origine des langues*, vi è (nel I capitolo) in nota un riferimento esplicito alla *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* (1758), opera che arricchisce e completa le riflessioni estetologiche di Rousseau (in particolare, su musica, lingua e teatro). Rousseau sta affrontando il tema delle scene tragiche e dei loro effetti. In nota aggiunge:

“Ho detto altrove per quale ragione le sventure immaginarie ci toccano molto di più di quelle vere. C’è chi singhiozza alla tragedia, e non avrebbe pietà di un infelice durante la sua vita. L’invenzione del teatro è degna d’ammirazione per inorgoglire il nostro amor proprio con tutte le virtù che non possediamo affatto”<sup>553</sup>.

La discussione sull’invenzione del teatro invita ad alcune considerazioni in merito alla *funzione* e agli *effetti del teatro* che Rousseau espone nella sua *Lettre*, in cui “mostra di frequentare criticamente le *Réflexions*”<sup>554</sup> di Du Bos.

---

<sup>552</sup> *Ibidem*.

<sup>553</sup> *Saggio sulle lingue*, p. 47.

<sup>554</sup> F. Bollino, *Du Bos e l’estetica francese del Settecento*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l’estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, *Aesthetica Preprint-Supplementa*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, p. 130.

Il ginevrino discute del progetto (nato dalla penna di d'Alembert, che aveva redatto l'articolo *Genève* dell'*Encyclopédie*) di istituire un teatro di prosa a Ginevra. Ancor prima, però, di spostare il suo discorso entro la specifica cornice della città, Rousseau espone le sue idee sulle passioni e sull'utilizzo che di esse ne fa l'arte, che appaiono contrapposte a quelle di Du Bos.

Negando al teatro la sua funzione catartica e terapeutica, Rousseau sostiene che "se le imitazioni del teatro ci strappano talvolta più lacrime di quanto non farebbe la presenza stessa degli oggetti imitati, ciò non avviene tanto perché, come pensa l'Abate Du Bos, le emozioni siano più deboli e non arrivino al vero dolore, ma piuttosto perché esse sono pure e senza ombra di angoscia per noi stessi"<sup>555</sup>. In nota, Rousseau aggiunge di non condividere l'idea dubosiana, secondo cui lo spettatore può essere sempre padrone delle proprie emozioni o passioni artificiali, siano esse positive o negative, perché è proprio l'esperienza a metterlo in discussione.

Per Rousseau, il solo strumento adatto a purificare le passioni è la ragione, la quale però "non ottiene alcun effetto in teatro"<sup>556</sup>. Inoltre, dallo stato d'animo riscontrato negli spettatori alla fine di una tragedia, si deduce che il teatro "purifica tutte le passioni cui non siamo soggetti e fomenta quelle che già abbiamo"<sup>557</sup>. Il teatro non ha alcuna influenza, se non negativa, sugli uomini.

---

<sup>555</sup> J. -J. Rousseau, *Lettera sugli spettacoli*, a cura di F. Walter Lupi, Aesthetica Edizioni, Palermo 1995, p. 46. Rousseau commenta il seguente passo dubosiano: " Il pittore e il poeta ci affliggono quanto lo vogliamo noi, ci fanno amare i loro eroi e le loro eroine solo quanto piace a noi; invece, se fossimo colpiti dagli oggetti stessi che quei nobili artisti hanno imitato, non saremmo padroni della misura dei nostri sentimenti; non saremmo padroni della loro intensità né della loro durata" ( J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, traduzione di M. Bellini, Aesthetica, Palermo 2005, p. 46).

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 43.

Pur muovendo entrambi da una concezione eteronoma dell'arte (essa va considerata e analizzata tenendo presente gli effetti, nonché le dinamiche emozionali suscitate nel fruitore), ne differiscono in merito alla sua funzione. Emblematico, a tal proposito, è l'*incipit* delle due opere. Osservando la condizione umana, Du Bos scorge nell'animo (che ha i suoi naturali bisogni, così come il corpo) "il bisogno di tenere la mente occupata"<sup>558</sup><sup>559</sup>, la necessità di sfuggire alla noia abbandonandosi alle passioni che "procurano le gioie più vive, ma che sono anche causa di pene durature e dolorose". Gli uomini preferiscono la sofferenza derivante dalle passioni piuttosto che non averne affatto. L'arte, la rappresentazione 'mediata' delle proprie passioni sulla scena, permetterà di ridurre il dolore (arte come terapeutica delle passioni).

A queste considerazioni, proprio all'inizio della sua trattazione, Rousseau 'risponde':

"La condizione d'uomo ha i suoi piaceri che derivano dalla sua natura [...].Lo spettacolo è un divertimento, e se è vero che i divertimenti sono necessari per l'uomo, converrete che devono essere almeno essere permessi nella misura in cui sono necessari [...] Non mi piace che ci sia continuamente bisogno di far dipendere i propri sentimenti dal palcoscenico, come se ci si trovasse male nel proprio intimo"<sup>560</sup>.

È l'allontanamento dalla propria natura, dai 'gusti semplici e naturali', che rende l'uomo schiavo della noia e rende indispensabile il ricorso agli spettacoli. Rousseau vi oppone la *festa*, descritta anche nella V parte della *Julie* (Lettera VII). La festa assume un *valore simbolico* come momento in cui, attraverso il sentimento, si crea uno spazio che fa sentire tutti uguali,

---

<sup>558</sup> J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 38.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>560</sup> J. -J. Rousseau, *Lettera sugli spettacoli*, cit., pp. 39-40.

pur mantenendo le differenze, e ristabilendo così l'ordine della natura<sup>561</sup>. Pienamente rivelata, già qui, la prospettiva etico-estetica del ginevrino.

Per comprendere la distanza tra le due posizioni, è importante non fermarsi però alla *Lettre* di Rousseau, ed evidenziare alcuni passaggi di un saggio poco conosciuto, scritto in occasione della stesura della *Lettre*, ma che poi non trovò posto in essa al momento della pubblicazione. Si tratta *De l'imitation théâtrale. Essai tiré des Dialogues de Platon*<sup>562</sup> (una sintesi dei diversi luoghi in cui Platone tratta dell'imitazione teatrale), in cui discute del valore artistico ed etico dell'imitazione teatrale.

L'arte, secondo Du Bos, ha il poter di separare le conseguenze negative di molte passioni da ciò che esse hanno di piacevole. Il pittore e il poeta sanno destare in noi passioni artificiali offrendoci le imitazioni degli oggetti che suscitano in noi passioni vere. E "il piacere provato nel vedere le imitazioni che i pittori e i poeti sanno fare degli oggetti che avrebbero suscitato in noi passioni, la cui realtà ci sarebbe stata di peso, è un piacere puro. Esso non è seguito dagli inconvenienti che accompagnano le emozioni serie provocate dall'oggetto stesso"<sup>563</sup>.

Nello scritto sull'imitazione teatrale, in una prospettiva etica (e, non si dimentichi, qui fortemente finalizzata all'*educazione* dei ginevrini) che condanna (platonicamente) ogni rappresentazione falsa e ingannevole, Rousseau scrive di rifiutare le imitazioni dei poeti, messe sullo stesso piano di quelle dei pittori, "sia per essere ugualmente lontane dalla verità, sia perché entrambe favoriscono la parte sensibile dell'animo, rigettando quella razionale, invertendo perciò l'ordine delle nostre

---

<sup>561</sup> Cfr., a tal proposito, l'acuta e interessante analisi di E. Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, "Aesthetica Preprint", n. 65, Palermo 2002, 104 pp.

<sup>562</sup> J. -J. Rousseau, *De l'imitation théâtrale. Essai tiré des Dialogues de Platon*, in J. -J. Rousseau, OC, cit., vol. V, pp. 1195-1211.

<sup>563</sup> J. -B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., p. 45.

facoltà, facendoci subordinare la migliore alla peggiore”<sup>564</sup>. La ragione risulterebbe sottomessa alla legge delle passioni (fomentate, quindi, non purificate), dominata da esse:

“L’amore, la rabbia, e tutte le altre passioni, alle quali diverremo di giorno in giorno più sensibili attraverso il gioco e il divertimento [del teatro], ci tolgono ogni forza per resistere quand’esse ci assaliranno davvero”<sup>565</sup>.

Il teatro provoca reazioni emotive reali, non fa vivere sentimenti solo fittizi. La passione artificiale suscitata dall’arte teatrale ha un effetto reale: di qui, la critica al teatro, o meglio, a questa particolare forma di teatro. Poiché i sentimenti provocati dall’arte sono reali

L’esplicita citazione di Du Bos (non l’unica, in verità, all’interno delle opere di Rousseau) può essere identificato quale primo fattore di legame (seppur, qui, sotto il segno della *critica*) tra i due filosofi. La *Lettre rousseauiana*, infatti, non è soltanto la reazione all’articolo di d’Alembert ma, come sostiene J. F. Jones in un suo articolo del 1974, “essa deriva anche dalla sua reazione, a livello sia intellettuale che filosofico, all’opera di Du Bos”<sup>566</sup>. In questo breve intervento, l’autore sottolinea attraverso alcuni esempi quanto l’allusione a Du Bos sia d’importanza capitale, e che molte delle posizioni di Rousseau sul teatro siano ampiamente basate sulle idee dubosiane.

Le pagine di quest’articolo erano cariche di futuro. Stabilivano cioè un *compito*: che Rousseau sia stato un attento lettore di Du Bos è fuor di dubbio; quanto e come le sue teorie ne risultino influenzate è un problema serio e complesso. Importante e suggestivo si potrebbe

---

<sup>564</sup> J. -J. Rousseau, *De l’imitation théâtrale. Essai tiré des Dialogues de Platon*, cit., p. 1208.

<sup>565</sup> *Ibid.*, pp. 1209-1210.

<sup>566</sup> J. F. Jones, *Du Bos and Rousseau: a question of influence*, “Studies on Voltaire and Eighteenth Century”, 127 (1974), pp. 231-241.

aggiungere, e che va oltre il confronto tra i due pensatori che emerge nella *Lettre sur les spectacles*.

Bisogna fare un'importante precisazione in merito alla riflessione di Rousseau sul teatro e, più in generale, sulla sua posizione critica nei confronti dell'arte. Esiste una *pars destruens* della sua riflessione, in cui il ginevrino affronta da moralista le questioni artistiche; ne deriva una non accettazione di tutte quelle pratiche artistiche che offuscano la dimensione naturale dell'uomo, e che pongono un velo (un ostacolo, per utilizzare un paradigma starobinskiano) tra l'*esperienza* del sentire e l'*oggetto* del sentire. Vi è quindi la condanna che, non a caso, è sempre rivolta ad una specifica forma d'arte (che, per lo più, è quella francese a lui contemporanea).

C'è però una parte delle pagine di Rousseau volte ad una delineazione di come l'arte deve essere, muovendo dalla sua concezione e dalla sua esperienza dell'arte (musicale e teatrale). Sono considerazioni che Rousseau sviluppa allorché porta nella sua riflessione estetica il vissuto e il sentire artistico. Il primato, in tal caso, non è dato più al voler assecondare il presunto gusto depravato della gente alla moda, al genio che si prostituisce in nome del successo e della fama; si dà importanza piuttosto ad un *bello morale*, che esprime l'interiorità umana e che deriva dal bello sensibile, frutto dell'esperienza affettiva, emotiva, sentimentale dell'uomo. Bellezza e natura, binomio inscindibile in Rousseau.

Tale duplicità del dettato estetico rousseauiano è possibile riscontrarla anche a proposito del discorso sul teatro. Il ginevrino non si ferma alla condanna del teatro, pronunciata nel 1758 nella *Lettre à d'Alembert*. Rousseau continua a riflettere, stavolta in maniera costruttiva, sullo scopo del teatro. Vi sono, a tal proposito, interessanti considerazioni di estetica attoriale che egli affida alla voce "Acteur" del suo *Dictionnaire de musique*.



L'attore deve saper riunire la parola e il canto, "voce parlante e voce cantante, perché la bellezza dell'una presuppone sempre l'altra"<sup>567</sup>. La centralità della musica quale arte privilegiata del sentimento è data anche dalla finalità che Rousseau assegna al teatro, che è quella di "*émouvoir les coeurs*"<sup>568</sup>, cioè emozionare, toccare, eccitare nell'anima la passione.

Oltre alla parola e alla musica, Rousseau rivendica la centralità e la forza del gesto quando afferma che

"un attore, oltre ad essere un eccellente cantante, deve essere un eccellente pantomimo [...] i suoi passi, il suo sguardo, il suo gesto, tutto deve accordarsi senza posa con la musica, e deve *interessare* sempre"<sup>569</sup>.

Poche righe, ma che contengono più di una indicazione che spingono a diverse riflettere. Innanzitutto, sulla scia di Du Bos, Rousseau ritiene che l'efficacia del teatro, a livello artistico, viene stabilita sulla capacità che l'attore ha di interessare, di provocare un'emozione, di attirare l'attenzione del soggetto. Può riuscire in quest'obiettivo l'attore che, impegnato a sostenere l'azione drammatica, riesce ad 'attivare' la vista del fruitore e a potenziare la forza espressiva del gesto e della voce.

La pantomima consiste nell'affidare l'azione non solo alla musica, ma al gesto, all'espressione del volto, ai movimenti del corpo, alla danza. La declamazione (recitazione che utilizza le potenzialità corporee) può raggiungere la perfezione se l'attore è dotato di una naturale sensibilità che lo rende particolarmente ricettivo a tutte le sfumature passionali.

Così si ottiene il massimo della carica espressiva, non semplicemente descrivendo ma *manifestando* i sentimenti. L'attore è una sorta di *medium*, nel senso che a teatro il ruolo di protagonista è svolto dalle passioni

---

<sup>567</sup> *Dictionnaire de musique*, p. 636.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 637. Il corsivo è mio.

rappresentate sulla scena e dalle emozioni da esse provocate nell'animo dei fruitori.

L'unione di parola, canto e gesto permette di ritrovare la sorgente della passioni più naturali dell'uomo. Di rispettare le indicazioni che Rousseau aveva dato a Le Sage fin dal 1752, e cioè di non fermarsi alla dimensione fisica del piacere ma giungere fino alla facoltà di emozionare e impressionare sentimentalmente lo spettatore. Solo così "l'espressione sarà dolce, gradevole e forte, l'orecchio sarà incantato (*charmée*) e il cuore emozionato (*ému*); *il fisico e il morale concorreranno insieme (à la fois) al piacere di chi ascolta*, e regnerà un tale accordo tra la parola e il canto che tutto non sarà che una lingua deliziosa che sa dire tutto e che piace sempre"<sup>570</sup>.

---

<sup>570</sup> Voce "Expression", *ibid.*, pp. 823-824. Il corsivo è mio.

## CAPITOLO QUINTO

### Le opere dottrinali.

#### L'estetica naturale di Julie e l'educazione della sensibilità di Émile.

Dopo aver cominciato con l'esercitare il corpo e i sensi, abbiamo esercitato il suo spirito e il suo giudizio. Infine abbiamo riunito l'uso delle sue membra a quello delle sue facoltà; abbiamo fatto un essere agente e pensante: non ci resta più, per completare l'uomo, che fare un essere amante e sensibile, cioè *perfezionare la ragione con il sentimento*.

J.-J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*

##### 5.1 Dalla sensibilità fisica alla sensibilità morale: per un nuovo "pensiero estetico"

Nelle opere di Rousseau, l'estetica del sentimento muove dalla descrizione di una sensibilità puramente fisica (fisiologica, si potrebbe dire), che rimanda alla sfera sensibile del singolo individuo, alla sua *natura*.

Ma la riflessione del ginevrino non si ferma a questa prima articolazione della complessa questione, perché il suo scopo principale è quello di mostrare come la dotazione naturale di tipo sensoriale, potenziale sensibile che ha origine con l'uomo stesso, possa essere 'assecondata', coltivata, trovando la sua attuazione e il suo compimento in una *sensibilità morale, relazionale, collettiva, espressiva*. Scenario di questa

seconda e fondamentale dimensione del sentimento è il mondo della cultura. A dire che per Jean-Jacques non vale “l’emozione per l’emozione”, piuttosto crede in un’emozione che assuma toni e sfumature di carattere morale.

Come si è potuto verificare nei precedenti capitoli, Rousseau conferisce notevole rilievo ed importanza agli eventi psichici a tenore estetico e agli aspetti emotivi dell’uomo. Ma la dimensione sentimentale non si riduce a un naturalismo diretto, perché essa è inafferrabile da un puro sensualismo. Il culto dei sensi, e tutto l’insieme di passioni e sensazioni che l’uomo condivide con gli esseri inferiori, va superato.

È come se Rousseau volesse ammonirci che la vera natura dei sensi non è stata ancora intesa. Essa non si ferma ad un semplice e diretto rispecchiamento delle affezioni sensibili, ma da quest’ultimo bisogna trarre (come vedremo) nuovi elementi di “bellezza spirituale”. Dal mondo visibile della forma e del colore occorre dare vita al mondo invisibile della passione e del pensiero: un pensiero estetico, che accolga l’orizzonte dei sensi, della passione, del cuore, del sentimento.

Con Rousseau, la ragione classica lascia il posto ad una *ragione sensitiva* (come la definisce, ad esempio, nell’*Émile*), una ragione interrogata e riconfigurata a partire da ciò che essa non poteva abbracciare e definire (le sensazioni, le emozioni, le passioni e tutto l’universo affettivo umano) e che si muterà in una ragione che sente, in un sentimento che pensa. Una *ragione poetica*. Il primato della sensibilità conferisce uno statuto nuovo e più complesso alla nozione di *raison*.

Tutto ciò che non rientra nelle categorie di una ragione astratta non è da Rousseau condannato, piuttosto è valorizzato in nome di un sapere dell’animo e di una genialità del cuore. Siamo di fronte, è bene ribadirlo ancora una volta, ad un sentire e a una ‘ragione del cuore’ che non è ancora l’esplosione romantica dell’istintivismo o di un sentimentalismo *tout court*. La facoltà razionale non viene destituita. Con Rousseau la dimensione sensibile ed emozionale dell’interiorità naturale è, per così dire, “portata a tema”. L’intento è quello di *esprimere il sentire*.

Ciò spiega anche il mutamento di paradigma estetico nel pensiero e nelle opere di Rousseau: *dall'imitazione all'espressione*. Se centrale diventa la questione del sentire, di conseguenza assumerà un'importanza notevole e imprescindibile il *soggetto fruitore*.

A sua volta, l'altro polo dell'esperienza estetica, il *produttore* di un'opera d'arte, di un oggetto estetico, adeguandosi alla centralità del fruitore, dovrà collocarsi in una teoria della creazione artistica differente. Bisognerà cioè tener conto dell'io, della soggettività; o meglio, della *natura sensibile* e dei *meccanismi fisiologici e psicologici, emotivi e affettivi*, che caratterizzano il corpo e l'anima di chi contempla l'opera.

L'artista dovrà rendere l'oggetto artistico espressivo, cioè costruire un'opera in grado di emozionare e colpire l'osservatore. Il senso più profondo di una creazione artistica si dà infatti non solo nell'anima di chi la crea, ma anche (e soprattutto) nell'anima di chi la contempla. È lo *spettatore* che presta alla creazione i suoi molteplici significati.

A tal proposito, sono davvero eloquenti e significative alcune riflessioni che Rousseau affida alle pagine dei suoi *Dialogues* a proposito della sensibilità, e che aiutano a chiarire la struttura e il filo rosso teorico di questo lavoro. Si tratta cioè delle pagine in cui il ginevrino spiega il suo significato di *sensibilità*, e lo fa motivando la sua necessità di rendere attiva, relazionale, quindi morale (principio teorico reso esplicito a partire dalle opere redatte verso la fine degli anni '50), una sensibilità puramente organica, opera della natura (che ha ben descritto nei saggi iniziali sulle scienze e le arti e sull'ineguaglianza, e negli scritti sul linguaggio).

È come se Rousseau scrivesse, per prima cosa, una lunga biografia dell'umanità, in cui mette in luce le sue origini sensibili e affettive mostrandone tutte le articolazioni. Una sorta di dettato della sensibilità. Successivamente, muovendo da tali presupposti, inscena la messa in atto di tale registro sensibile non soltanto in una declinazione estetica (la più

evidente, certo), ma anche in regni che, apparentemente, sembrano lontani da un sapere prettamente estetico.

E così le pagine di Rousseau che realizzano il modello estetico da lui presentato non sono soltanto quelle in cui discute di teatro o delle potenzialità gestuali e passionali dell'attore, ma anche le pagine in cui Emilio percorre le tappe di una educazione sentimentale, scoprendo nella natura i veri modelli del gusto; quelle in cui Julie si fa promotrice di un'estetica del genio naturale, in cui il bello artistico sia espressione e compimento del bello naturale; o nelle *rêveries* di un Rousseau che vede la sua esperienza estetica come un processo emotivo e immaginativo, e che immerge il suo io, ormai senza tempo e senza spazio, nel teatro della sensibilità diffusa (e con-fusa) nella natura.

Nel secondo dialogo *Rousseau juge de Jean-Jacques*, il ginevrino intende “capir bene il significato della parola sensibilità”<sup>571</sup>, alla quale, in mancanza di una nozione esatta, si applicano idee vaghe e spesso contraddittorie.

Con una lapidaria affermazione, Rousseau precisa che “la sensibilità è il principio di ogni e qualsiasi azione. Un essere, per quanto animato, che non sentisse, non agirebbe: infatti che motivo potrebbe avere di agire? Iddio stesso è sensibile, dato che agisce”<sup>572</sup>.

La sensibilità è elevata da Rousseau a principio essenziale di ogni uomo. Ma, se è vero che tutti gli uomini sono sensibili allo stesso grado, non lo sono però allo stesso modo. C'è un brano importante che spiega questa idea, ed è bene riportarlo interamente:

“C'è una sensibilità fisica e organica, la quale, puramente passiva, sembra non aver altro scopo che la conservazione del nostro fisico e quella della nostra specie, attraverso il piacere e il dolore. C'è un'altra

---

<sup>571</sup> J.-J. Rousseau, *Rousseau giudice di Jean-Jacques. Dialoghi*, traduzione italiana a cura di Edda Melon Cantoni, in J.-J. Rousseau, *Opere*, cit., Secondo Dialogo, p. 1208.

<sup>572</sup> *Ibidem*.

sensibilità, che io chiamo attiva e morale, la quale non è altro che la facoltà di legare i nostri affetti a esseri al di fuori di noi”<sup>573</sup>.

Rousseau mantiene una distinzione tra sensibilità passiva, a livello sensoriale, e un’attività concettuale, a livello intellettuale. L’anima umana, “lo spirito”, seppur indipendente dalla sensibilità e dalla materia, trae da esse i suoi dati e i suoi contenuti. Di qui l’importanza assegnata da Rousseau alla componente naturale della sensibilità, quella definita “passiva”. Quest’ultima è scandita dalla tensione piacere-dolore: il piacere naturale è infatti intimamente legato al suo opposto, al dolore che viene dalla mancanza e che necessita di essere placato attraverso la soddisfazione del bisogno.

Anche per l’animo vale la stessa dinamica riscontrata nel corpo. Entrambi sono accomunati dalla medesima dimensione ‘passiva’ di reazione affettiva a una sollecitazione esteriore (l’anima è in un certo senso passiva, il suo provare emozione o passione è uno stato indipendente dalla volontà). Essi risultano essere legati ad una sensazione quasi confusa di piacere e di dolore, e accompagnati da piacere o pena, da sensazioni gradevoli o dolorose che giungono ad avere effetti sull’anima. Il piacere è per il corpo espansione, apertura; il dolore ne segna invece chiusura, repulsione.

Ora, secondo l’analogia segnalata da Rousseau, dovremmo riscontrare anche per l’anima, ad un livello non più meramente sensoriale, stati di piacere o di dolore, di espansione e repulsione, secondo l’analogia con la legge di attrazione dei corpi.

Per spiegare quest’idea, Rousseau richiama le “distinzioni fatte nelle nostre prime conversazioni tra l’amore di se stesso e l’amor proprio e la maniera con cui l’uno e l’altro agiscono sul cuore umano”<sup>574</sup>. Il ginevrino riprende qui le considerazioni svolte nel *Discours sur l’origine de*

---

<sup>573</sup> *Ibidem*.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 1209.

*l'inégalité*, in cui è centrale la valorizzazione del naturale nell'uomo. Tale postulato teorico giustifica e motiva il tentativo di una ricostituzione del naturale nel mondo della cultura e dell'artificio.

L'uomo di natura, puro istinto fisico, non ha una vera e propria vita sentimentale; è dotato di passioni primitive (e positive) come *l'amore di sé*, e di un primitivo sentimento, che è il *sentimento dell'esistenza*. È dotato di una sensibilità fisica e organica, di istinto fisico, piegato all'impero dei sensi: è l'uomo della sensazione, di una sensualità conforme alla natura.

L'amore di sé, "*sentimento buono e assoluto*"<sup>575</sup>, patrimonio esclusivo dell'*homme de nature*, diventi "nella società amor proprio, cioè un *sentimento relativo* mediante il quale ci si confronta agli altri e che esige delle scelte; il suo godimento è puramente negativo ed esso non cerca più di realizzarsi per il nostro bene ma per l'altrui male"<sup>576</sup>.

Dall'amore di sé deriva "immediatamente la sensibilità positiva"<sup>577</sup>, quell'azione di attrazione che è opera della natura, la quale cerca di "estendere e rinforzare il sentimento che abbiamo dell'essere nostro"<sup>578</sup>. Da questa prima forza "nascono tutte le passioni miti e amorose"<sup>579</sup>.

È naturale, continua Rousseau, che colui che ama se stesso "cerchi di estendere il proprio essere e i suoi godimenti e di appropriarsi, attaccandosi agli altri, di quello che egli sente dovere essere un bene per lui: è una cosa di puro sentimento in cui non entra affatto la riflessione"<sup>580</sup>. L'affermazione è molto importante, e segna un nucleo teorico davvero rilevante. Il cosiddetto sentimento dell'esistenza, viene dal ginevrino assimilato ad un sentimento puro, che si rafforza e si fortifica nell'esercizio dell'amore di sé. Tale sentimento viene invece corrotto da

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 1130 (Primo Dialogo). Il corsivo è mio.

<sup>576</sup> *Ibidem.* Il corsivo è mio.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 1208.

<sup>578</sup> *Ibidem.*

<sup>579</sup> *Ibidem.*

<sup>580</sup> *Ibidem.* Il corsivo è mio.



quella “forza negativa o respingente”<sup>581</sup> che comprime e soffoca il sentimento altrui e che è “una combinazione prodotta dalla riflessione”<sup>582</sup>. Da essa nascono “tutte le passioni odiose e crudeli”<sup>583</sup>.

L’amore di sé, l’amore assoluto, degenera in amor proprio, il quale produce, secondo Rousseau, la sensibilità negativa. Si prende l’abitudine a misurarsi e confrontarsi con gli altri, ad uscire da se stessi: “una passione naturale e buona muta in un’altra fittizia e malvagia”<sup>584</sup>.

“Le relazioni sociali, il progresso delle idee e la cultura dello spirito”<sup>585</sup> sono state la causa della degenerazione del primitivo sentimento, puro e assoluto. Non solo la teoria musicale e artistica, la riflessione sul teatro e sull’attore, l’estetica di Rousseau sono attraversate dal filo rosso della ricostituzione della dimensione naturale dell’uomo; anche la pedagogia, la morale, la politica, la religione rispondono allo stesso monito: *perfezionare la ragione con il sentimento*.

Nella *Nouvelle Héloïse*, Rousseau assegna una priorità al sentimento e alla sensibilità, ma senza dimenticare gli apporti della ragione. Al suo precettore Saint-Preux, Julie dirà: Insegnandoci a pensare, avete però imparato da noi a sentire; e checché affermi il vostro filosofo inglese, questa educazione è almeno pari all’altra: se la ragione forma l’uomo, è però il sentimento che lo dirige”<sup>586</sup>.

Come si è già precisato a proposito della teoria musicale, i sentimenti (seppur innati) vanno coltivati ed educati affinché possano svilupparsi e attualizzarsi. Nello stato di natura, sentimenti e ragione non esistono che in potenza. Sono facoltà, per così dire, virtuali. Prima di ogni forma di relazionalità, l’uomo resta sotto il giogo dell’istinto fisico.

---

<sup>581</sup> *Ibidem*.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> *Ibidem*.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 1209.

<sup>586</sup> J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 338.

I sentimenti propriamente detti costituiscono invece ciò che Rousseau ha definito *sensibilità morale*. Quest'ultima, per svilupparsi, necessita di facoltà intellettuali, che nascono solo in società, nel mondo della relazionalità. Per questo, la riflessione di Rousseau sul sentimento non può che svilupparsi intrecciando la sua più ampia riflessione sul mondo della cultura e sulla possibilità che quest'ultimo, in tutte le sue manifestazioni, possa farsi specchio del mondo della natura.

Nella sua autobiografia, Jean-Jacques porrà se stesso a modello di questo percorso in cui la sensibilità morale possa essere il riflesso più pieno e compiuto della sensibilità fisica. Tale riscatto della naturalità, forse, si darà soltanto negli ultimi anni della sua vita (nel periodo della stesura dei *Dialogues*), quando la sua mente è assorbita dalle emozioni e dalle incantevoli percezioni della natura circostante:

“Gian-Giacomo mi è parso dotato della sensibilità fisica a un grado piuttosto elevato. È assai condizionato dai suoi sensi, e lo sarebbe molto di più se la sensibilità morale non intervenisse sovente come diversivo, e spesso ancora l'altra si fa sentire così vivamente in lui per via di quest'ultima. Un bel cielo, un bel paesaggio, un bel lago, dei bei suoni, e fiori, e profumi, dei begli occhi, un dolce sguardo, *sono tutte cose che colpiscono tanto i suoi sensi solo dopo essere giunte per qualche strada fino al suo cuore*”<sup>587</sup>.

## 5.2. L'estetica naturale di Julie

Rousseau si dedica alla stesura di *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* in un periodo molto particolare della sua esistenza. Nel libro VIII de *Le Confessioni*, egli descrive la sua «*riforma personale*», attraverso la quale il

---

<sup>587</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.

filosofo ginevrino trasforma la sua vita come prova delle sue idee<sup>588</sup>. Fa della sua esistenza un 'prolungamento' delle sue opere. Rousseau modifica il proprio abbigliamento, decide di «copiar musica un tanto a pagina», ma, soprattutto, si allontana da Parigi, ritirandosi a vivere ai margini di una foresta.

Nella primavera del 1756, Rousseau si trasferisce all'*Ermitage*, in una deliziosa dimora donatagli da Mme d'Épinay. La foresta di Montmorency diviene la sua nuova stanza di lavoro. Sempre munito di taccuino e matita, il ginevrino passeggia tra fruscianti ruscelli e rigogliosi boschetti, meditando sulle sorti dell'*homme social*, i cui mali aveva già descritto nei due *Discours*:

“Non vidi più che errore e follia nella dottrina dei nostri saggi, che oppressione e miseria nel nostro ordine sociale. Nell'illusione del mio stupido orgoglio, mi credetti predestinato a dissipare tutti quei prestigi”<sup>589</sup>.

La solitudine campestre fa da sfondo alla genesi de *La Nouvelle Héloïse*, romanzo filosofico a struttura epistolare, incentrato sulle vicende di una tormentata storia d'amore.

In campagna, l'immaginazione di Rousseau si anima, finendo per dar vita ad un *mondo altro*, popolato di esseri più vicini alla sua sensibilità:

“L'impossibilità di aspirare a creature reali mi gettò nel paese delle chimere, e non vedendo nulla di vivente che fosse degno del mio delirio, lo nutrii in un mondo ideale, che la mia immaginazione creatrice popolò in breve di esseri a immagine e somiglianza del mio cuore”<sup>590</sup>.

---

<sup>588</sup> Cfr. J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., pp. 362 - 365 (pp. 951 - 954).

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 416 (p. 984).

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 427 (p. 990). Rousseau ci offre numerosi dettagli riguardo alla composizione della sua *Giulia*: “Mi raffigurai l'amore e l'amicizia, i due idoli del mio cuore, sotto le immagini più incantevoli: mi compiacqui ad ornarli di tutte le grazie della femminilità

La *Nouvelle Héloïse* diventa per Rousseau una sorta di sogno di compensazione e si disegna, quindi, secondo i desideri del suo cuore. Ogni cosa viene 'dipinta' in una dimensione quasi celestiale, sublimata. Infatti, il «paese delle chimere» viene da Rousseau collocato a *Clarens*<sup>591</sup>, sulle

---

che avevo sempre adorato. Immaginai due amiche [...]. A una delle due diedi un amante, di cui l'altra fu la tenera amica e anche qualche cosa di più, ma non ammise né rivalità, né litigi, né gelosia, perché mi è difficile immaginare qualunque sentimento penoso, e perché non volevo oscurare questo quadro ridente con nessuna cosa che potesse degradare la natura. Innamorato dei miei due magnifici modelli, mi identificavo con l'amante e l'amico quanto più mi era possibile; ma lo raffigurai amabile e giovane dandogli d'altra parte le virtù e i difetti che mi sentivo. Per sistemare i miei personaggi in un soggiorno che fosse loro conveniente, passai in rivista, uno dopo l'altro, i più bei luoghi che avevo visto nei miei viaggi. Ma non trovavo boschetti abbastanza commoventi per il mio gusto [...]. Pensai per molto tempo alle isole Borromee, il cui aspetto delizioso mi aveva incantato, però *vi trovai troppo ornamento e arte per i miei personaggi*. Ma avevo bisogno di un lago, e finii con lo scegliere quello attorno al quale il mio cuore non ha mai cessato di errare; mi fermai sulla parte delle sponde di quel lago, sulla quale da tanto tempo i miei desideri hanno posto la mia residenza, nella felicità immaginaria alla quale il destino mi ha limitato. Il luogo natio della mia povera 'mamma' aveva ancora per me un'attrattiva di predilezione. Il contrasto delle posizioni, la ricchezza e la varietà dei luoghi, la magnificenza, *la maestà dello spettacolo che rapisce i sensi, commuove il cuore, eleva l'anima* finirono di decidermi e stabilii i miei giovani pupilli a Vévai. Ecco tutto quello che immaginai a primo colpo; il resto non vi fu aggiunto che in seguito" (*ibid.*, p. 430 [p. 992]. Il corsivo è mio).

<sup>591</sup> Le vicende raccontate da Rousseau si svolgono a *Clarens*, un borgo contadino. Il nome del luogo porta in sé una forte immagine metaforica. *Clarens* (da *clair* = chiaro) rappresenta il *topos* della trasparenza, della chiarezza dell'anima. È l'ideale di un incontro tra soggetti che aprono il proprio cuore agli altri senza mediazioni, senza ipocrisie, senza veli. Attraverso la descrizione di *Clarens*, Rousseau fa l'elogio della trasparenza dei cuori. A tal proposito, in una delle lettere che compongono l'opera, Julie scrive: "Tutto l'incanto della nostra società sta in quell'apertura di cuore che mette in comune tutti i sentimenti, tutti i pensieri, e che fa sì che ognuno, sentendo di essere ciò che deve, si mostra a tutti così come è" (J. – J. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. 689 [p. 711]). In tal modo, Rousseau sembra voler allontanare quel «velo uniforme e perfido di cortesia», onnipresente in ogni relazione sociale. La piccola comunità, invece, profilata contro la città, fonte di corruzione, rappresenta un *topos* centrale nella concezione morale e politica

sponde del lago Lemano, nella Svizzera francese. Gli «esseri a immagine e somiglianza del suo cuore» sono le cosiddette *anime belle*, che “la natura fece, e le vostre istituzioni corrompono”<sup>592</sup>.

L’esperimento mentale di Rousseau è volto a tracciare le principali coordinate per una riforma dei “costumi domestici”<sup>593</sup>, nel tentativo di “trovar rimedio al male”<sup>594</sup>.

Dal punto di vista della sua *struttura formale*, la *Nouvelle Héloïse* si presenta come un romanzo epistolare. La scelta di Rousseau di comporre il suo romanzo con una serie di lettere non è il frutto di un’adesione alla moda<sup>595</sup>.

In quel periodo, infatti, molto successo aveva il romanzo epistolare; basti pensare, ad esempio, alla *Clarissa* di Richardson o alla *Principessa di Clèves* di Mme de la Fayette, a loro volta epigoni di una tradizione culturale che, dal Medioevo, con le *Lettere d’amore di Abelardo ed Eloisa* - archetipo della letteratura epistolare, che ispira il titolo stesso del romanzo rousseauiano -, giunge fino al XVII secolo e alle *Lettres portugaises* di Guilleragues.

Il successo di questa forma di romanzo non è comunque sufficiente a motivare la scelta di Rousseau. In realtà, la forma epistolare contribuisce a soddisfare alcune esigenze del ginevrino. Innanzitutto, per quel che riguarda il versante strettamente linguistico, la forma epistolare si addice

---

del filosofo francese, secondo il quale “nelle grandi società non si impara che a odiare l’uomo” (*ibid.*, p. 14 [p. 23]).

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 27 (p. 36).

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 25 (p. 34).

<sup>594</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.

<sup>595</sup> Cfr. le importanti considerazioni che, a tal proposito, Elena Pulcini svolge sia nell’Introduzione a J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, Rizzoli, Milano 1992 (I edizione) e nella sua monografia *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l’origine di un conflitto moderno*, Marsilio, Venezia 1990.

alla genialità e all'eloquenza<sup>596</sup> di Rousseau, un filosofo che è anche musicista e scrittore di teatro.

La *Nouvelle Héloïse* diventa una sorta di rappresentazione musicale, di dramma in musica. Tutte le voci dei protagonisti contribuiscono alla creazione di un dramma lirico.

La scrittura di Rousseau, infatti, presenta un *ritmo poetico*. Le frasi diventano quasi delle strofe musicali. Come le note musicali, la parola epistolare lascia delle risonanze. Non esprime mai tutto. La lettera non espone mai la totalità dei pensieri e delle idee perché vive, per lo più, sull'onda di un'emozione, di un sentimento. Per usare un'altra similitudine, la lettera è come la coda di una cometa: iridescente. Lascia sempre qualcosa di ulteriore da dire e da esprimere. È come se il romanzo, pur essendo in prosa, declinasse dei versi.

L'iridescenza della lettera apre un altro versante della questione, che riguarda, propriamente, il *lettore* dell'opera. La lettera, infatti, consegna al personaggio ciò che nel racconto classico veniva riservato soltanto allo scrittore. La parola epistolare, dotata, per così dire, di tutti i registri per tutti i sentimenti, non soltanto offre un'immensa varietà di prospettive attraverso cui leggere una questione.

Moltiplicando l'infinita possibilità delle cose, essa pone anche in gioco l'*azione ermeneutica del lettore*, per cui lo spazio interpretativo, esteso all'infinito, chiama in causa la sensibilità e il giudizio di chi legge. Così come Baudelaire, ne *Les Fleurs du mal*, invoca la presenza di un lettore privilegiato, che sappia essere, al contempo, poeta (Baudelaire lo

---

<sup>596</sup> Sull'eloquenza di Rousseau, cfr. l'interessante articolo di Jean Starobinski *Rousseau et l'éloquence*, in *Rousseau after 200 years*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 185 – 200. Negli *Annales*, inoltre, viene riportata una pagina inedita di Rousseau, in cui il ginevrino discute di eloquenza (cfr. J. – J. Rousseau, *Sur l'éloquence*, in «Annales de la Société Jean – Jacques Rousseau», cit., Genève 1905, vol. I, pp. 205 – 206).

definisce “mio simile, fratello”<sup>597</sup>), Rousseau cerca un lettore che quasi si immedesima con l’autore e che, come le innumerevoli immagini di un caleidoscopio, riesca a catturare la molteplicità dei punti di vista, attraverso cui leggere ogni evento raccontato.

Il genere epistolare, infine, apre uno spazio dialogico in cui l’autore si dissolve nei suoi personaggi, i quali sono così in primo piano, non più nascosti dalla penna puramente narrativa dello scrittore. Ne deriva una rappresentazione fortemente realistica dei personaggi e delle loro vicende. La letteratura apre ad una nuova dimensione, in cui la finzione assurge a documento della realtà.

La *Nouvelle Héloïse* è una *storia* d’amore e d’amicizia, ma anche una sottile, ricca e complessa *meditazione* sull’amore. Il romanzo, infatti, non ha a che fare soltanto con una narrazione storica di alcune vicissitudini amorose. È la storia di *un* amore, ma si interroga *sull’amore*.

La differenza è sostanziale. Meditare sull’amore vuol dire interrogarsi sulla sua *essenza*, quasi ponendola in un empirico metafisico, lontana da ogni forma di caducità e di terrestrità. Salvo poi scoprire che, nell’opera così come nella realtà, le due dimensioni risultano essere strettamente intrecciate.

L’*essenza* dell’amore si colora di terrestrità in quanto la *storia* d’amore, ogni volta, presenta un diverso spunto di riflessione sugli aspetti contrastanti dell’amore. È come se la storia d’amore facesse apparire, poco alla volta, gli *strati ontologici dell’amore*.

Infiniti sono gli argomenti trattati. Va ricordato, infatti, che la *Nouvelle Héloïse* è un testo fortemente strutturato<sup>598</sup> in quanto chiama in sé tutta la

---

<sup>597</sup> C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Serie I Meridiani, Milano 2001, p. 23.

<sup>598</sup> Guyon sostiene che la *Nouvelle Héloïse* sia “un’opera fortemente strutturata e sottilmente congegnata” (cfr. B. Guyon, *Introduction* a J. – J. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. XLI).

riflessione rousseauiana del momento<sup>599</sup>. Accoglie in sé riflessioni di carattere morale, educativo, ma anche importanti idee estetiche sul genio, sul gusto e teorie sulla musica.

Il *fil rouge* che lega tra loro queste diverse tematiche è l'amore che lega «*les ames de feu*», come le chiama Rousseau, anime degli amanti capaci di giungere fin nelle vette più alte della meditazione sui sentimenti. "L'amore esprime tutti i suoi sentimenti in *immagini*; il suo *linguaggio* è *figurato*"<sup>600</sup> dice Rousseau nella *Seconde Préface* della *Nouvelle Héloïse*.

Il romanzo declina diverse immagini dell'amore, spesso anche antagoniste tra loro. Esse racchiudono altrettante immagini di *bonheur*, possibili *vie di fuga* dal mondo dell'inautenticità e della scissione. *Vie*, perché "le linee della vita sono varie, / come vie..."<sup>601</sup>.

L'intreccio narrativo del romanzo è così articolato. Saint - Preux, giovane precettore di grandi qualità spirituali, si innamora, ricambiato, della propria allieva Julie d'Étanges, appartenente ad una famiglia aristocratica. Il padre di lei, Monsieur d'Étanges, non permetterebbe a tale unione di sfociare in un matrimonio, a causa della differenza sociale. Gli amanti dovranno separarsi, ma continuerà tra loro la corrispondenza epistolare.

Per Rousseau l'ostacolo «sociale» è più pretestuoso che reale, poiché il vero ostacolo risiede nella logica stessa della passione. A tal proposito, uno degli aspetti centrali del romanzo è caratterizzato dal percorso che Julie, la figura più importante dell'opera, intraprenderà nel tentativo di conquistare la *virtù*. Dopo aver ceduto all'amore - passione per Saint-Preux ed averne attestato gli aspetti alienanti e distruttivi, Julie sceglie di far posto nel suo cuore soltanto ad un amore che possa fondarsi sulla

---

<sup>599</sup> Il romanzo forma la "sostanza delle grandi opere che [Rousseau] aveva in cantiere" (*ibid.*, p. XLII).

<sup>600</sup> J. - J. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. 14 (p. 25). Il corsivo è mio.

<sup>601</sup> F. Hölderlin, *Le linee della vita*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, cit., p. 813.



stabilità ed essere, così, duraturo. Un amore che, soprattutto, possa mantenere l'unità e la compattezza del sé.

Il lettore di Rousseau non abita il «paese delle chimere», ma la corrotta Parigi. Il suo tentativo è di ricondurlo alla sua più autentica condizione, preparandogli un νόστος indirizzato, però, al futuro, da ciò che è a ciò che potrà essere. Perché, come dirà Nietzsche più di un secolo dopo, se di nostalgia si deve parlare, deve trattarsi di una *nostalgia dei figli, non dei padri*. In un passo – chiave del romanzo, Rousseau, *romanziero e, à la fois, moralista*, afferma:

“Forse i romanzi sono l'estrema istruzione che si possa dare a un popolo abbastanza corrotto perché ogni altra gli riesca inutile; quindi vorrei che la composizione di siffatti libri non fosse permessa che a persone oneste ma sensibili, capaci di versare il cuore nei loro scritti, a scrittori che non fossero al di sopra delle umane debolezze, che non mostrassero a un tratto la virtù in un cielo inaccessibile agli uomini, ma che gliela facessero amare dipingendola dapprima meno austera, e poi dal seno del vizio li portassero a poco a poco verso di lei”<sup>602</sup>.

Come già detto a proposito della scelta della forma epistolare, Rousseau è lontano dallo scrittore classico che, nelle sue opere, domina il contenuto e organizza perfettamente le vicende dei suoi personaggi. Così come è lontano dai trattati di morale, che presentano «la virtù in un cielo inaccessibile», in una dimensione oltremondana.

Il romanzo rousseauiano, se ad un primo approccio sembra segnato da una riflessione morale (non moralistica, quindi), lo è nel senso di instaurare un punto di approdo di un percorso interiore segnato dal sentimento. Lo spazio della virtù, inoltre, non misconosce le congenite debolezze umane. Nel romanzo, la virtù viene mostrata come oggetto di

---

<sup>602</sup> J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 277 (p. 294).

conquista. Vengono descritte le passioni allo scopo di mostrare il cammino che, attraverso la conoscenza del male, porta alla dimensione morale. Già nella *Seconda Prefazione* Rousseau ammoniva:

“Sublimi autori, abbassate un poco i vostri modelli, se volete che siano imitati. A chi mai vantate la virtù immacolata? Eh! Parlateci di quella che si può riconquistare; così almeno qualcuno vi potrà capire”<sup>603</sup>.

Una significativa trasposizione figurativa di queste importanti riflessioni rousseauiane è possibile riscontrarla in una *gravure* incisa da Joseph De Longueil ma il cui dessin originario è stato realizzato da Charles-Nicolas Cochin. L'immagine, denominata *Le peintre et la nature*, rappresenta il frontespizio che apriva il primo volume dell'edizione del 1764 de *La Nouvelle Héloïse*.

*L'explication* del *dessin*, apparsa insieme al frontespizio e attribuita allo stesso Cochin, precisa:

“Pour exprimer l'impression que peut faire la grandeur plus que naturelle des caractères tracés dans ce roman, on représente l'auteur de la Nouvelle Héloïse sous l'emblème d'un peintre animé par le *feu du génie* et par celui de l'amour, et qui, *imitant la nature*, la peint beaucoup plus grande qu'elle n'est. On voit dans ce dessein une femme debout, rayonnante de lumière, dans une attitude simple et gracieuse. C'est la nature qui présente ses beautés aux yeux du peintre. Le génie de l'invention, ayant des ailes à la tête, tient un flambeau, et concourt avec l'Amour, qui en a un également, à allumer une flamme sur la tête du peintre; c'est – à – dire qu'ils allument le feu de son génie. Dans ce moment d'enthousiasme, on voit que la représentation qu'il trace sur un tableau roulé, est considérablement plus grande que l'objet qu'il imite”.

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 26 (p. 35).



*Le peintre et la nature, 1764*

Dessinateur : Charles – Nicolas Cochin

Graveur : Joseph De Longueil

Il pittore-Rousseau può dipingere, nel suo romanzo, la natura in un modo che Cochin definisce 'più grande' rispetto al modello originario. Il concetto di natura, contrapposto alla cultura vista come vizio e degenerazione, emerge possente nel romanzo. Ma Rousseau celebra non la natura incorrotta della prime età, ma la natura delle passioni profonde che albergano nel cuore dell'uomo. Non, quindi, l'innocenza originaria ma la virtù riconquistata attraverso un *cammino*.

Secondo Rousseau, l'uomo non è puro spirito, ma in lui le passioni, componenti sostanziali della sua natura, giocano un ruolo principe. Esse perciò non vanno estirpate del tutto ma temperate e incanalate in un percorso più 'alto' che, dall'innocenza perduta, conduce ad una nuova purezza, quella della virtù.

Un romanziere non può non tener conto di tutto questo. Gli uomini sono deboli, soggetti alle passioni, spesso corrotti (ma non nella parte più profonda della loro anima). La strada da indicare loro non è quella di una virtù rinchiusa in un Empireo inaccessibile, ma quella che è possibile riconquistare.

Nel romanzo, è possibile riscontrare una serie di immagini spaziali che rimandano ad una interessante riflessione sull'*estetica ambientale*, e che disegnano quella che si potrebbe definire una vera e propria *topografia dello spirito* (in cui la rappresentazione e la descrizione dei luoghi diviene metafora dell'anima del soggetto e delle idee che egli stesso veicola nel disegno, nella creazione o anche solo nella particolare valorizzazione di alcuni spazi).

La *descrizione del Vallese*, che Saint - Preux compie nella lettera XXIII della prima parte del romanzo, dipinge una sorta di '*filosofia della*

*montagna*<sup>604</sup>, in cui la descrizione del luogo incrocia quella dei sentimenti e delle sensazioni del giovane precettore:

“È una impressione generale, che tutti gli uomini risentono anche se non tutti se ne rendono conto: sulle alte montagne dove l’aria è pura e sottile, la respirazione è più agevole, il corpo più agile, lo spirito più sereno, i piaceri meno ardenti, le passioni più moderate. Le meditazioni assumono lassù non so che carattere grande e sublime, proporzionato agli oggetti che ci colpiscono, una non so che voluttà tranquilla che non ha niente d’acre o di sensuale. Si direbbe che, alzandosi al di sopra del soggiorno degli uomini, ci si lascino tutti i sentimenti bassi e terrestri, e che, a mano a mano che ci si avvicina alle regioni eteree, l’anima sia toccata in parte dalla loro inalterabile purezza. Ci si sente gravi senza malinconia, placidi senza indolenza, contenti d’esistere e di pensare [...]. Immaginate tutte insieme le impressioni che vi ho descritte, e avrete un’idea della deliziosa situazione nella quale mi trovavo. Immaginate la varietà, la grandezza, la bellezza di mille spettacoli meravigliosi; il piacere di non vedersi intorno che oggetti nuovi, uccelli strani, piante bizzarre e sconosciute; di osservare insomma una natura diversa, di trovarsi in un mondo nuovo. Tutto ciò presenta all’occhio un indicibile miscuglio, il cui incanto è aumentato dalla sottigliezza dell’aria che fa più vivi i colori, i tratti più energici, e ravvicina tutti i punti di vista; le distanze sembrano minori che in pianura, dove l’aria densa vela la terra, l’orizzonte presenta all’occhio oggetti più numerosi di quanti ne potrebbe contenere: in una parola, lo spettacolo ha un non so che di magico e di soprannaturale che rapisce lo spirito e i sensi: si dimentica tutto, si dimentica se stesso, non si sa più dove si è”<sup>605</sup>.

---

<sup>604</sup> Cfr., a tal proposito, il capitolo III, intitolato *La montagne*, dell’interessante testo di Daniel Mornet, *Le sentiment de la nature en France de J. – J. Rousseau a Bernardin de Saint – Pierre*, Burt Franklin, New York 1971, in part. pp. 259 – 278.

<sup>605</sup> J.- J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., pp. 81 - 82 (pp. 89 – 90).; *La morale sensitiva, o Il materialismo del saggio*” (J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 409 [p. 980]).

Come osserva Guyon<sup>606</sup>, il quadro del Vallese fa pensare alla *Morale sensitiva* o *Materialismo del saggio*, al cui progetto incompiuto Rousseau allude ne *Le Confessioni*. L'esterno (il clima, le stagioni, i colori, etc...) agisce su di noi, sul nostro corpo e, di conseguenza, sulla nostra anima, producendo modificazioni. Così la descrive Rousseau:

"I climi, le stagioni, i suoni, i colori, l'oscurità, la luce, gli elementi, gli alimenti, il rumore, il silenzio, il movimento, il riposo, tutto agisce sulla nostra macchina e conseguentemente sulla nostra anima; tutto ci offre mille appigli sicuri per regolare, nella loro origine, sentimenti dai quali ci lasciamo dominare. Questa era l'idea fondamentale della quale avevo già tracciato lo schema sulla carta, e dalla quale speravo un effetto tanto più sicuro presso le persone per bene che, amanti sinceri della virtù, diffidavano della loro debolezza, in quanto mi sembrava facile farne un libro piacevole da leggere, come lo era da comporre. Tuttavia ho lavorato molto poco a quest'opera il cui titolo era *La morale sensitiva, o Il materialismo del saggio*" (di cui si discuterà nell'ultimo capitolo).

La descrizione del Vallese<sup>607</sup> e, soprattutto, quella di Clarens, fa da contraltare alla *critica di Parigi*, quale simbolo della città e della corruzione che vi regna. Rousseau, in una lettera della *Nouvelle Héloïse*, ha dato una descrizione efficacissima di come anche la città (profilata, in questo contesto, contro la piccola comunità di Clarens) possa diventare lo spazio dell'artificio e dell'apparenza ingannevole. Si tratta della lettera in cui Saint-Preux descrive a Julie il suo arrivo a Parigi. Egli così racconta:

---

<sup>606</sup> Cfr. *Introduction* e *Notes et variantes* a *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, OC, II.

<sup>607</sup> "Né l'arte né la mano dell'uomo vi manifestano la loro inquietante presenza. Per ogni dove non si scorgono che le tenere cure della madre comune" (*ibid.*, p. 107 [p. 125]).

“Entro con segreto orrore in questo vasto deserto del mondo. È un caos che non mi offre che un’orrenda solitudine [...]. Non già che non mi si facciano festose accoglienze, e carezze, e cortesie, e che mille premure non paiano corrermi incontro. Ma di questo appunto mi lagno. Come mai si può essere subito amico di qualcuno che non s’è mai visto? La cortese sollecitudine umana, la semplice e commovente effusione d’un anima schietta hanno un linguaggio ben diverso dalle *false esibizioni della cortesia* e dalle *ingannevoli apparenze volute dal costume sociale* [...]. Nessuno mai dice cosa pensa, ma che cosa è opportuno che faccia pensare agli altri, e in loro l’apparente zelo per la verità non è mai altro che la *maschera dell’interesse* [...]. Così che gli uomini ai quali si parla non sono quelli coi quali si conversa; i sentimenti non gli nascono dal cuore, i loro lumi non gli stanno nello spirito, i loro discorsi non esprimono i loro pensieri, di loro non si scorge altro che l’aspetto esterno, e in una società uno si trova pressappoco come davanti a un quadro mobile, nel quale il pacifico spettatore è l’unico essere semovente [...]. Frattanto vedi se non ho ragione di chiamar deserto quella folla, e di spaventarmi d’una solitudine nella quale altro non trovo che *una vana apparenza di sentimenti e di verità, un’apparenza che muta a ogni istante e si distrugge di sé*, nella quale non vedo altro che larve e fantasmi che colpiscono la vista e dileguano non appena si cerca di afferrarli. Finora non ho visto altro che *maschere*; quando mai potrò vedere volti umani?”<sup>608</sup>.

L’opposizione *città / piccola comunità* implica, dunque, quella tra *essere e apparire*<sup>609</sup>, la quale rimanda, a sua volta (come risulta, in particolare, dal *Discorso sull’ineguaglianza*), a quella centrale, fondativa di tutto il pensiero rousseauiano, *società / natura*.

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, pp. 231 – 236 (pp. 246 – 251). Il corsivo è mio.

<sup>609</sup> “Il primo svantaggio delle grandi città è che gli uomini diventano diversi da quello che sono, e che la società assegna loro, per così dire, un altro essere. Ciò è vero a Parigi soprattutto” (*ibid.*, p. 270 [pp. 289 - 290]).

L'immagine di Clarens, invece, rientra perfettamente nel *rêve de bonheur* e di vita collettiva senza ombre né contrasti cui aspira Julie.

Un luogo metaforico racconta della svolta della protagonista: il *giardino* costruito da Mme de Wolmar, rappresentazione spaziale della conversione dell'amore - passione in amore coniugale e, quindi, virtuoso. Nella lettera XI della quarta parte, Saint - Preux descrive a Milord Edoardo "un luogo appartato che è la sua [di Julie] passeggiata preferita e che chiama il suo Eliso"<sup>610</sup>. L'Eliso è un verziere, un *giardino*<sup>611</sup>.

È importante tener conto della forma e della struttura del *giardino*. La natura lasciata a se stessa non è un giardino, perché solo l'arte ne fa un giardino.

Quest'ultimo è un artificio, e la sua artificiosità (ha scritto Rudolf Borchardt ne *Il giardiniere appassionato*) rende tale spazio "l'eterno correttivo della natura", caratterizzandolo come "una elementare e costante istituzione umana"<sup>612</sup>.

Una tale premessa avvicina e introduce all'essenza del luogo. Permette di dire che il giardino è una *de-finizione (de-terminazione)* dello spazio, attraverso la quale si gerarchizzano luoghi che, di conseguenza, si valorizzano. La linea artificialmente tracciata sul terreno a separare il giardino dal suo esterno (perché ogni giardino è un recinto) istituisce *spazi e tempi* diversi tra il 'fuori' e il 'dentro'. Stabilisce differenze. Crea alterità.

Proprio perché definito da una barriera artificiale, il giardino è sempre *l'altro* di qualcosa. Ad altro sempre si oppone. Luogo della differenza, il

---

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 470 (p. 493).

<sup>611</sup> Va precisato che nel testo di Rousseau l'Eliso di Julie verrà chiamato 'verziere', 'recinto', 'asilo'. Il termine *giardino* è volutamente evitato, utilizzato (come si vedrà a breve) con riferimento ai luoghi organizzati geometricamente.

<sup>612</sup> R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato*, tr. it di M. Roncioni, Adelphi, Milano 1992, p. 18.



giardino sorge come alterità, il che lo ha reso *luogo di proiezione dei bisogni, delle ansie e dei desideri umani*. A tal proposito, Borchardt ha scritto che:

“Sogno e ricordo, desiderio e speranza, parabole e simboli dell’uomo, si presentano come giardini. L’uomo continua a creare giardini per realizzare – in modo effimero o duraturo – la sua inappagata brama di un mondo negato”<sup>613</sup>.

“Nella multivarietà delle forme di giardino storicamente realizzate, le civiltà hanno, da sempre, deposto il loro sentimento della natura, le espressioni di un determinato gusto estetico [...], ma anche i bisogni, le nostalgie, i valori morali, politici e religiosi da cui sono state attraversate, le idee e le immagini dell’uomo e del mondo che in esse sono state elaborate e fissate”<sup>614</sup>.

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 14. Il giardino come luogo altro e recinto protettivo affonda le proprie radici nella *storia* degli uomini. Dal giardino sumero di Inanna (la Signora della sera e del mattino, la Stella radiosa, la grande Luce e grande Madre che ‘irradia gli orizzonti’ e ‘provvede alla vita di ogni terra’) al giardino piantato da Dio “in Eden, a Oriente”; dai giardini medievali (in cui si rappresentava l’idea archetipa della natura divina, la bellezza assoluta di una natura incorrotta) ai giardini rinascimentali e seicenteschi (in cui è l’aspirazione a un’eterna primavera della vita, come ricorda il luogo raffigurato da Poussin ne *Le Printemps ou Le paradis terrestre*); dal giardino edenico di Milton alla contrapposizione stilistica settecentesca tra giardino paesaggistico e giardino geometrico; sempre il giardino è stato alterità onirica, anelito a una dolce evasione, fondato su idee di fertilità e di vitalità, di piacere e di riposo. Questo modello ‘edenico’ di giardino sembra trovare, però, una sua confutazione, un suo capovolgimento significativo, nell’Ottocento, nell’opera di poeti come Leopardi e Baudelaire (su queste tematiche, cfr., in particolare, M. Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell’idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 2000; dello stesso autore, *Giardino e filosofia*, Guerini e Associati, Milano 2001. Inoltre, anche sull’importante tematica del giardino settecentesco, cfr. E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini e Associati, Milano 2003).

<sup>614</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 13. Rosario Assunto (uno dei più importanti filosofi del giardino e del paesaggio) ha cercato, nelle sue numerose opere, di rappresentare aspetti e valori mutevoli che hanno attraversato e contraddistinto fasi

All'interno della cultura occidentale, il giardino è diventato la *proiezione* dei desideri umani. In esso l'uomo ha immaginato e disegnato la realizzazione dei propri bisogni e delle proprie speranze. Per questo, il giardino è *spazio eutopico*, un 'buon luogo', nel senso di una dimensione spaziale che accoglie tutto ciò che la vita quotidiana nega e distrugge.

Ciò è reso possibile dalla struttura stessa del luogo, che è caratterizzata dalla valorizzazione di uno spazio. Creare una barriera, una linea di confine, una differenza, vuol dire definire una coppia di contrari, una vera e propria *dialettica* tra interno ed esterno, tra il 'dentro' e il 'fuori'<sup>615</sup>.

Se la vita condanna al dolore e all'infelicità, il giardino nasce, invece, a partire dall'idea di felicità perseguita, voluta, desiderata. Per questo il giardino è una metafora che attraversa tutta la storia del pensiero occidentale, caricandosi, ogni volta, di particolari contenuti legati a un luogo e a un tempo determinati. Si tratta del discorso, affrontato più volte in precedenza, circa la *generalità* e la *specificità* delle metafore. Permane l'essenza della figura ma, volta per volta, mutano i suoi contenuti particolari.

Il giardino, quindi, non è un semplice spazio ma un "*metaspazio*. Luogo, cioè, in cui lo spirito si oggettiva e l'oggetto si spiritualizza. Si carica di valenze metaforiche e 'ideali'"<sup>616</sup>. La struttura del giardino quale luogo concreto apre alla sua dimensione metaforica.

Emblematica, a tal proposito, è la figura (o, per meglio dire *le figure*) di giardino elaborate dal secolo XVIII. Nel corso del Settecento, infatti, si assiste al passaggio del giardino caratterizzato dal rigore e dalla

---

storiche ed epoche diverse del cammino della cultura occidentale, tentando di definire una vera e propria 'ontologia e teleologia del giardino'.

<sup>615</sup> "Esplorare la figura del giardino obbliga ad un doppio percorso - dentro e fuori - , a un esame che guardi alla tensione dialettica che si sviluppa ai confini. La configurazione 'ideale' del recinto non può prescindere da quella che ad esso è opposta" (E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, nel volume *Pensare il giardino*, a cura di P. Capone - P. Lanzara - M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano 1992, p. 53).

<sup>616</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 12.

disciplina delle forme geometriche propri della tipologia classica (secondo il modello di Le Nôtre, creatore dei giardini di Versailles) agli impianti più liberi e più vari che conducono alla nascita del giardino paesaggistico.

La ragione di ciò, oltre che in una naturale evoluzione del giardino stesso, è da ricercarsi nel nuovo assetto culturale in cui confluiscano il pensiero di filosofi come Bacone, la pittura di paesaggio di Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Salvator Rosa, la poesia di Milton e del suo *Paradise lost*, nonché l'influenza esercitata dal giardino paesistico cinese, 'importato' attraverso le descrizioni dei viaggiatori.

Già dai primi anni del secolo si matura un atteggiamento di disprezzo nei confronti dell'artificiosità del giardino francese e si configura un amore per la natura che mette in discussione il dominio dell'uomo sulle forme naturali, che aveva caratterizzato il giardino classico.

Nei 'giardini di carta' di Bacone e di Milton e nelle tele dei pittori di paesaggio va rintracciato il *modello* cui si sono ispirati gli architetti del giardino moderno. Pittore e architetto ma soprattutto figura di rilievo nell'ambito dell'arte dei giardini all'inglese è William Kent. Quest'ultimo riesce a concepire il giardino come un'area nella quale il naturalismo risulta estremamente controllato, mai casuale o disordinato, ma in cui, tuttavia, l'intervento progettuale viene magistralmente dissimulato. Infatti, mentre nel giardino geometrico francese l'architetto impone fortemente il proprio ordine, il giardino all'inglese *sembra* essere natura. Ma di natura non si tratta, visto che il giardino è sempre creazione umana, frutto dell'artificio. L'intervento umano si limita a seguire i 'dettami' della natura stessa, senza stravolgerla.

Tale giardino reale, a sua volta, è assunto come modello dalla filosofia, dall'estetica, dalla pittura e dalla letteratura, in quanto diventa emblema per riflessioni di carattere filosofico. Subisce uno slittamento dalla dimensione reale a quella metaforica. Il contrasto tra giardino geometrico e giardino paesaggistico si trasferisce da un piano puramente

architettonico ed estetico ad un piano squisitamente filosofico. Essa 'esplode' e si universalizza, appassionando numerosi pensatori.

La contrapposizione architettonica tra due differenti forme di giardino acquista una cifra fortemente ideologica, assumendo valenze di carattere esistenziale, morale, religioso, pedagogico e politico. Essa viene tradotta filosoficamente dai più illustri rappresentanti dell'Illuminismo: Diderot, Voltaire e Rousseau.

"L'idea rousseauiana del giardino è mobile, non univoca, ma non per questo contraddittoria. Essa si caratterizza a seconda del riferimento con l'esterno"<sup>617</sup>. Il giardino si caratterizza in relazione all'esteriorità del recinto. Quando l'esterno è la natura, allora il giardino è negativamente connotato in quanto luogo della denaturazione dell'uomo e della degenerazione e della corruzione del mondo sociale. Invece, quando l'esterno è il regno della storia e della civiltà, il giardino acquista caratteristiche positive, diventando lo spazio della riconquista del naturale attraverso l'educazione e la morale.

Già nel *Discours sur les sciences et les arts* compare la figura del giardino:

"I nostri giardini sono adorni di statue e le nostre gallerie di quadri. Che cosa pensereste che rappresentino questi capolavori d'arte esposti all'ammirazione pubblica? I difensori della patria? O quegli uomini ancor più grandi che l'hanno arricchita con le loro virtù? No, sono immagini di tutti i travimenti del cuore e della ragione, tratti accuratamente dall'antica mitologia, e presentati per tempo alla curiosità dei nostri ragazzi; senza dubbio perché abbian sott'occhio modelli di cattive azioni ancor prima di saper leggere"<sup>618</sup>.

---

<sup>617</sup> E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, cit., p. 53. Cfr. anche, dello stesso autore, l'articolo intitolato *La figura del Jardín en J. - J. Rousseau*, nel volume *Rousseau, la mirada de las disciplinas*, a cura di J. Espinosa, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, México 2008, pp. 129 - 145.

<sup>618</sup> J. - J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 11 (p. 14). Il corsivo è mio.

Il giardino cittadino è metafora degli errori dell'uomo dovuti alla sua sfrenata sete di conoscenza e, di conseguenza, della miseria e dell'infelicità cui egli stesso si è condannato. Tale giardino pubblico è simbolo della corruzione e della decadenza della società civile. È l'anti-natura *par excellence*.

Non è un caso, infatti, che poco prima Rousseau abbia richiamato l'immagine della *beau rivage*, spazio della semplicità e dell'originaria innocenza. "Il movimento della storia dell'individuo e della società appare limitato da queste due forme di giardino: il giardino edenico con i suoi 'alberi graditi alla vista e buoni da mangiare' (*Genesi*, 2, 9) e il giardino pubblico della colpa e della perdita dell'innocenza"<sup>619</sup>. Tale percorso, dirà Rousseau nel *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, è caratterizzato dallo sviluppo della *perfectibilité*, facoltà quasi illimitata che trae l'uomo fuori dalla condizione originaria e che rappresenta la fonte di tutti i suoi mali. Essa lo rende, a lungo andare, "tiranno di se stesso e della natura"<sup>620</sup>.

Il giardino di Julie nella *Nouvelle Héloïse* assume, al contrario, una valenza positiva. È un recinto che limita e tiene lontano il negativo. "L'opposizione non è più tra natura e giardino, bensì tra società e giardino, e se nella prima coppia la valorizzazione della natura determinava la critica al secondo elemento, bisogna presumere che nella coppia successiva il rifiuto del mondo della storia presupponga già un giudizio positivo sulla funzione del giardino"<sup>621</sup>. Lo spazio coltivato da Julie è l'alterità rispetto al mondo della società. L'Eliso è un'isola nell'isola di Clarens, che è l'altro e l'altrove rispetto alla corrotta Parigi.

---

<sup>619</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., pp. 112 – 113.

<sup>620</sup> J. – J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, cit., p. 142 (p. 48). Poco prima, il ginevrino aveva fissato il centro della propria speculazione: "Di che dunque si tratta in questo discorso? Di segnare nel corso delle cose il momento in cui, succedendo il diritto alla violenza, la natura fu sottomessa alla legge" (*ibid.*, p. 132 [p. 42]).

<sup>621</sup> E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, cit., p. 54.

L'Eliso è un luogo importante perché è stato creato interamente da Julie attraverso un'operazione tesa a trasformare la natura senza, tuttavia, deformarla. Esso è il simbolo di quel *bonheur*, per così dire, secondo natura, pacato e puro, da Julie raggiunto (è davvero così?) attraverso la vita coniugale nella comunità di Clarens. L'adesione alla natura (come si vedrà in seguito) consiste nel saperla modificare per accordarla alle esigenze dell'uomo, ma senza violarla o, addirittura, cancellarla<sup>622</sup>.

Nell'architettura del romanzo, il giardino riveste un'importanza centrale. Analizzare tale luogo metaforico permette di cogliere tutte le implicazioni della riflessione rousseauiana. Esso contiene numerose idee 'travestite' e 'mascherate' dalla dimensione metaforica di tale spazio.

Rousseau, infatti, parlando della costruzione del giardino e riferendosi, quindi, alla figura del giardiniere, si riferisce, però, all'atteggiamento del filosofo. Le metafore del giardino e del giardiniere dicono del filosofo Rousseau e del suo pensiero.

Il giardino, essendo un *metaspazio*, è un luogo in cui il pensiero si oggettiva. Di conseguenza, il giardino si carica di significati filosofici. Questi ultimi possono essere colti e dipanati se ci si rivolge, innanzitutto, alla *struttura* del giardino e al *tempo* in cui esso è stato costruito. In tal modo, esso può mostrarsi ai nostri occhi come una sorta di sito archeologico, dotato di varie stratificazioni di senso.

L'Eliso ha un valore essenziale nella storia del romanzo. Viene costruito prima che Julie cominci la sua vita coniugale con Wolmar. In particolare, esso diventa la pietra angolare del romanzo in quanto Julie comincia a dar vita al suo asilo dopo la morte di sua madre, evento che

---

<sup>622</sup> È evidente che tale metafora allude sia alla natura 'esterna' che alla natura 'interna', ovvero alle predisposizioni naturali di ciascun individuo (cfr., in seguito, la metafora educativa del giardino di Julie). Così come un buon giardiniere costruisce il proprio giardino rispettando il *genius loci*, Julie spiegherà che l'educatore deve sviluppare il genio e i talenti naturali del fanciullo.

segna una definitiva *svolta* nella sua esistenza, e facendo da spartiacque tra un 'prima' e un 'dopo' nelle vicende del racconto<sup>623</sup>.

Inoltre, essendo un giardino, ovvero spazio recintato, la delimitazione di tale luogo, valorizzando l'interno, segna anche una precisa dialettica con l'esterno che, in questo caso, è rappresentato dal *boschetto naturale*, emblema dell'amore – passione<sup>624</sup>.

Sono questi due luoghi, il boschetto e il giardino, che dicono di tale svolta. La figura del giardino, in particolare, 'spezza in due' il romanzo, in quanto si passa da una prima parte in cui Julie è innamorata di Saint – Preux, ad una seconda in cui Julie è diventata Mme de Wolmar.

*L'Eliso* è la rappresentazione spaziale della conversione dell'amore – passione in amor coniugale e, quindi, virtuoso. Esso è perciò lo spazio della virtù, accogliendo il desiderio di felicità di Julie. Dalle enormi pene provate, Julie fa nascere il sogno della trasparenza dei cuori e del *bonheur* collettivo. Julie intende la felicità come comunione. Vuole godere, con le persone che ama, di una felicità quieta, priva delle ombre della passione che impediscono un *bonheur* duraturo. Desidera annullare il tempo, che è caducità e declino.

La descrizione dell'Eliso<sup>625</sup> è affidata da Rousseau a Saint – Preux:

---

<sup>623</sup> “Giulia ha cominciato [a costruire il suo verziere] assai prima del matrimonio, quasi subito dopo la morte di sua madre, quando venne qui con suo padre a cercare la solitudine” (J. – J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 471 [p. 494]).

<sup>624</sup> “Questo boschetto c'era già, ma era separato dal verziere; Giulia l'ha semplicemente incluso circondandolo d'una siepe viva, togliendo quella che ne lo separava, ingrandendolo e ornandolo con nuovi alberi” (*ibid.*, p. 475 [p. 498]. Il corsivo è mio). Il boschetto è separato dall'Eliso da una siepe; ma ciò non toglie che, in qualche modo, sia presente nella realizzazione del giardino. Altro segnale da tener presente, perché anticipa l'esito del romanzo.

<sup>625</sup> Julie paragona il suo giardino all'Eliso “in ricordo, forse, non tanto del luogo mitico dell'oltretomba, quanto delle 'amene e elisie valli' del Tasso, poeta amato da Rousseau” (E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 130).

“Il signor di Wolmar propose a sua moglie di accordarsi un po’ di vacanza, e invece di ritirarsi come di solito nella camera dei bambini fin quasi a sera, di venire con noi a respirare nel verziere. Ella acconsentì, e ci andammo insieme. Quel luogo, benché vicinissimo alla casa, è così ben nascosto dal viale coperto che ne lo separa, che non lo si vede da nessuna parte. Il fitto fogliame che lo circonda non concede all’occhio di penetrare; ed è sempre attentamente chiuso a chiave. Ero appena dentro che, voltandomi, non vidi più da che parte ero entrato, la porta è talmente vestita di alni e nocciuoli che non concedono che due stretti passaggi laterali; e non vedendo più la porta mi parve di esser lì come piovuto dal cielo”<sup>626</sup>.

Come nota giustamente Guillaume Ansart, leggendo questa prima parte della descrizione dell’Eliso il pensiero è rivolto, più che al giardino all’inglese, al giardino medievale, all’*hortus conclusus*<sup>627</sup>.

Il giardino paesaggistico, infatti, fin dal saggio di Bacone del 1625 intitolato *Dei giardini*, si presenta aperto sul paesaggio circostante. I suoi confini non sono nettamente definiti, ma accolgono i prati, la landa, la brughiera, o qualunque forma paesaggistica lo circonda<sup>628</sup>.

Il verziere di Julie, invece, è nascosto, quasi impenetrabile, sempre chiuso a chiave. Ricorda moltissimo l’*hortus conclusus* medievale, giardino

---

<sup>626</sup> J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 471 (p. 493).

<sup>627</sup> G. Ansart, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des lumières*. Prévost, Rousseau, Sade, *Lettres modernes* Minard, Paris – Caen 1999, p. 128.

<sup>628</sup> Secondo Bacone, un bel giardino (il riferimento è ai giardini principeschi) dovrebbe essere diviso in tre parti: “Un prato verde all’ingresso [...]; una specie di landa o brughiera [...] all’uscita; e una terza parte nel centro [...] di vero e proprio giardino” (F. Bacone, *Dei giardini*, in F. Bacone, *Saggi*, traduzione e prefazione di A. Prospero, Francesco De Silva Editore, Torino 1948, p. 218). La caratteristica di questo giardino è la mancanza di confini assoluti e definiti. La landa o brughiera, ad esempio, non fa altro che prolungare il giardino e la passeggiata. Nel disporla, il filosofo raccomanda che sia il più possibile simile alla varietà della natura, e che tutto vi sia piantato “alla rinfusa e senz’ordine” (*ibid.*, p. 222).



segreto, chiuso e protetto, posto all'interno del chiostro e visto come luogo che offre riparo e che preserva dal male.

Saint - Preux racconta che entrando in quel "preteso verziere"<sup>629</sup>,

"mi parve di scorgere il posto più selvatico e più solitario della natura, mi sembrava di essere il primo mortale che mai fosse penetrato in quel deserto. Meravigliato, colpito, trasportato da uno spettacolo così imprevisto, rimasi immobile un momento ed esclamai, rapito da un involontario entusiasmo: 'O Tinian! O Juan Fernandez!'"<sup>630</sup>.

Il giardino di Julie appare a Saint - Preux come una natura incontaminata e selvaggia, paragonandolo addirittura alle isole deserte dei mari del Sud. In realtà, esso non è così lontano né, tantomeno, è uno spazio esclusivo dell'immaginazione perché "venti passi bastano a ricondurli a Clarens"<sup>631</sup>.

La vicinanza tra il giardino e Clarens ha una valenza metaforica notevole. Il naturale, di cui il giardino è simbolo, non è perso per sempre

---

<sup>629</sup> J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 471 (p. 493). Questo verziere non è lo stesso descritto da Rousseau ne *Le verger de Madame de Warens* (1739), che egli descrive come *sejour de l'innocence, azile de la paix* (J. - J. Rousseau, *Le verger de Madame de Warens*, in J. - J. Rousseau, OC, cit., vol. II, p. 1224). In questi versi, Rousseau ripensa alla dimensione edenica dell'irriflessione e dell'innocenza, una sorta di paradiso senza serpente. Il *preteso* verziere di Julie non è, e non può essere luogo dell'innocenza, ma solo spazio della conquista della virtù. La riconquista della bontà naturale e dell'innocenza primitiva avviene sul piano mediato della *morale*, che richiede lotta, sforzo, fatica. Nella *Lettre à M. de Franquières*, Rousseau scrive: "La parola virtù significa forza. Non vi è affatto virtù senza lotta. Non ve n'è affatto senza vittoria. La virtù non consiste solamente nell'essere giusto, ma nell'esserlo trionfando sulle proprie passioni, regnando sul proprio cuore" (J. - J. Rousseau, *Lettre à M. de Franquières*, in J. - J. Rousseau, OC, cit., vol. IV, p. 1143).

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

ma rientra nelle possibilità dell'uomo di riconquistarlo. È un naturale, però, 'coltivato'. Il *giardino* è un artificio; ma qui esso è *il frutto di un'estetica naturale*, di un'arte buona, di una *buona cultura* (nel senso anche di coltivazione). La metafora rousseauiana del rimedio nel male trova la sua irradiazione anche nella metafora del giardino: *il culturale diventa strumento di rinaturalizzazione*.

Saint - Preux prosegue il racconto, riportando l'interrogativo posto da Julie:

“«Quanto credete che mi sia costato a metterlo nello stato attuale? Perché è opportuno che vi dica che io ne sono la sovrintendente, e che mio marito me ne lascia disporre a mio talento». Le risposi: «Credo che non vi sia costato che un po' di negligenza. È un posto incantevole, è vero, ma agreste e abbandonato; non vedo traccia di lavoro umano [...]». Disse lei: «È vero che la natura ha fatto tutto, però sotto la mia direzione, e non c'è niente che non sia stato ordinato da me»”<sup>632</sup>.

Il giardino non è il frutto della semplice natura. L'azione di Julie è un artificio, il cui risultato paradossale è quello di ottenere l'effetto di una natura selvaggia. Ogni intervento è stato ordinato da lei. Ha diviso e riunito, utilizzando soltanto “un po' di coltura e di attenzione”<sup>633</sup>. La sua azione non ha violentato la natura, con un *abuso* di cultura che avrebbe soffocato il suo *genius loci*. Julie ha lavorato cercando un *equilibrio*: ha temperato gli eccessi, ottenendo una *felice sintesi tra natura e cultura*. Ha accompagnato il movimento della natura, disciplinandola con mano leggera e paziente:

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 472 (p. 494).

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 476 (p. 500).

“Non vedo qui la minima traccia di coltura. Tutto è verdeggianti, fresco, vigoroso, ma la mano del giardiniere non la si vede; non c’è niente che smentisca l’idea di un’isola deserta che m’è venuta entrando, e non scorgo nessuna traccia umana. ‘Ah’, disse il signor di Wolmar, ‘è perché si è avuta gran cura di cancellarla’”<sup>634</sup>.

L’arte di Julie sceglie come modello la natura. Per questo motivo, il giardino di Julie è vicino alla struttura del giardino inglese, rispettosa del *genius loci*:

“I muri son stati mascherati non con spalliere, ma con *folte alberetti che fanno scambiare i confini del luogo per l’inizio di un bosco*. Dalle due altre parti regnano robuste siepi vive, fitte di aceri, di biancospino, di agrifoglio, di ligustri e d’altri arbusti misti che gli tolgono l’aspetto di siepe e gli conferiscono quella di una selvetta cedua. *Non c’è nulla di allineato, di livellato; qui non è mai entrata né la riga né la squadra, cose ignote alla natura*; le sinuosità apparentemente irregolari sono accortamente intese per prolungare la passeggiata, *nascondere i confini dell’isola e ampliarne l’ampiezza apparente senza tuttavia fare giri inutili e troppo frequenti*”<sup>635</sup>.

L’amore per la natura non adulterata dalla mentalità regolatrice dell’uomo trova espressione nel giardino all’inglese. Rousseau è infatti contrario a quei “boschetti alla moda, dove si cammina a zig – zag”<sup>636</sup>. Egli critica l’eccesso di ordine e di simmetria del giardino francese. Va profilandosi, in queste pagine, una precisa *estetica* di Rousseau che, riproponendo la contrapposizione stilistica tra le due forme di giardino, condanna aspramente il giardino *more geometrico*:

---

<sup>634</sup> *Ibidem*.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 476 (p. 501). Il corsivo è mio.

<sup>636</sup> *Ibidem*.

“Sono persuaso che è prossimo il tempo in cui non si ammetterà più nulla nei giardini di quanto appartiene alla campagna; non ci si tollereranno più né alberi né arbusti; non ci si metteranno che fiori di porcellana, mascheroni, pergolati, sabbie di ogni colore e bei vasi pieni di nulla”<sup>637</sup>.

Rousseau si sofferma, con ironia pungente, sul

“pessimo gusto di potare in modo ridicolo gli alberi per slanciarli verso le nuvole, privandoli delle loro belle teste e d’ombra e di linfa e ostacolandone lo sviluppo. È vero che questo metodo fornisce legna ai giardinieri, ma ne toglie alla nazione, che già non ne ha molta. *Si direbbe che in Francia la natura è diversa dal resto del mondo, da tanto si fatica per sfigurarla*”<sup>638</sup>.

L’Eliso di Julie, invece, ha viali tortuosi e irregolari, costeggiati da macchie fiorite. Ghirlande di fiori sono gettate negligenemente da un albero all’altro, “senz’ordine né simmetria”<sup>639</sup>. L’acqua non è

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 477 (p. 502).

<sup>638</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio. Queste riflessioni avranno un’eco fortissima, arrivando fin nelle pagine dell’*Encyclopédie*. De Jaucourt, l’estensore della voce *Jardin* (1766) contrarrà un debito enorme nei confronti del ginevrino (cfr. la voce *Jardin* in D. Diderot et J. – B. d’Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers*, cit., tome dix – septième, Paris 1766, pp. 459 – 461).

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 474 (p. 495). Tra il dicembre del 1754 e lo stesso mese del 1756, Charles – Nicolas Cochin pubblicò sul *Mercure de France* alcune *pièces*, per l’esattezza sei, che un anno dopo, raccolte insieme, costituirono il suo primo *Recueil de quelques pièces concernant les Arts*, edito a Parigi. Tali scritti riguardavano *les mauvaises modes qui se sont introduits dans les Arts*. In essi, il loro autore assume una posizione decisamente critica verso un pò tutta l’estetica francese del suo tempo, e, ciò che subito va rilevato, lo fa non soltanto in quanto artista e teorico d’arte, bensì anche nella sua veste di *Sécretaire perpétuel de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. In particolare, in una lettera Cochin contesta, ridicolizzandola, la moda del giardino alla francese (cfr. C. – N. Cochin, *Scritti sulle arti*

imprigionata dalle fontane, ma, limpida e chiara, serpeggia e zampilla in rivoli e ruscelli.

Il verziere di Julie riproduce l'*armonia contrastante* della natura. È "*metafora della natura*"<sup>640</sup>; ad essa può solo alludere, essendo un prodotto dell'arte e

"l'arte, d'altra parte, non è la natura, ma il giardino deve essere natura. Se è, però, la natura, non è l'arte, e se non è arte non è giardino. Dal punto di vista puramente teorico vi è qui una difficoltà che non si saprebbe eliminare"<sup>641</sup>.

A meno che, come si affermava in precedenza, non si riconosca che il giardino naturale è semplicemente metafora e *memoria* della natura, così come, secondo Rousseau, lo stato di natura riporta alla memoria dell'originario, sviluppando una *nostalgia di futuro*. È così anche nel caso di Julie, che deve ritrovare, in maniera *mediata*, l'*immediatezza* primitiva: non l'innocenza, ma la virtù.

Il tentativo è quello di ritrovare un'immagine della propria anima. Il giardino diventa metafora del desiderio e dell'ideale perseguito di Julie.

Coltivare il giardino è coltivare la propria anima. Vi è una sorta di specularità per cui il giardino diventa l'estrinsecazione del suo animo. Costruendo il giardino, ella anche raffigura l'aspirazione di una vita volta a purificare le passioni. Così come ha temperato gli opposti della natura, Julie cerca la medierà anche per le passioni, che non vanno né negate né soffocate ma purificate, trasformate, depurate.

Il giardino è sorto accanto al boschetto in cui le 'anime di fuoco' cedettero alla passione. I due opposti luoghi segnano, *à la fois*, una

---

(1754 – 1756), presentazione e traduzione di F. Fanizza, Cacucci Editore, Bari 2007, pp. 93 – 97).

<sup>640</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 133.

<sup>641</sup> E. Schiefenbusch, *L'influence de Jean – Jacques Rousseau sur les Beaux – Arts en France*, in «Annales de la Société Jean – Jacques Rousseau», cit., vol. XIX, Genève 1929 – 1930, p. 91.

*vicinanza al* e una *distanza dal* sentimento appassionato. È possibile, infatti, rintracciarvi un superamento, nel senso di un movimento che dalla passione conduce alla virtù. Ma anche una regressione, perché i due luoghi sono anche in una assoluta vicinanza. Vi si scorge un'anticipazione dell'esito del romanzo, che vede il fallimento del tentativo di mediazione di Julie. Quest'ultima il *boschetto* lo porterà sempre nel cuore.

Il giardino resta comunque il simbolo del movimento dell'anima di Julie dall'immediato della sensibilità e delle passioni al mediato della moralità (dalla sensibilità fisica alla sensibilità morale, utilizzando la terminologia dei *Dialogues*). Saint – Preux, tanto appassionato quanto, spesso, troppo 'ingenuo', non lo comprende. Infatti dice a Julie:

“Non ho che un solo rimprovero da muovere al vostro Eliso’, soggiunsi guardando Giulia, ‘ma che vi sembrerà grave: è un divertimento superfluo. Perché stare a farvi un altro passeggio, dal momento che dall'altra parte della casa avete dei boschetti così graziosi e trascurati?’. ‘È vero’, rispose lei un po’ impacciata, ‘ma questo mi piace di più’. ‘Se aveste ben riflettuto alla vostra domanda prima di farla’, interruppe il signor di Wolmar, ‘sarebbe più che indiscreta. Dopo le nozze mia moglie non ha mai messo piede nei boschetti di cui parlate. Ne conosco la ragione, anche se lei me l’ha sempre taciuta. Voi che non l’ignorate, imparate a rispettare i luoghi dove siete; sono stati piantati dalle mani della virtù’”<sup>642</sup>.

Il giardino è lo spazio della virtù. È la trascrizione della nuova immagine di *bonheur* di Julie. Ma, come si avrà modo di approfondire in seguito, quel giardino si tramuterà presto in un deserto. Inaridito e spoglio, come l'animo di colei che desiderava allontanare l'ardore divorante della passione.

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 478 (pp. 506 – 507).

Tra le stratificazioni metaforiche della figura del giardino, vi è anche quella relativa all'*educazione*. Julie crea l'Eliso per farne dono ai suoi figli:

“Ho pensato al divertimento dei miei bambini e alla loro salute quando si saran fatti più grandicelli. Il mantenimento di questo posto richiede più cura che fatica,; si tratta più di piegare in un certo modo i rami degli alberi che di zappare e vangare la terra; un giorno voglio che siano i miei piccoli giardinieri”<sup>643</sup>.

Julie sovrintende all'educazione dei propri figli, *coltivandone l'anima*. Inscrive, così, nell'arte della coltivazione i principi della sua pedagogia. L'azione di Julie sulle piante può essere tradotta anche in termini educativi. *Il rispetto della libertà naturale delle piante è metafora del rispetto della natura umana*. Infatti,

“oltre la costituzione comune alla specie, ognuno trova nascendo un temperamento personale che determina *il suo genio e il suo carattere*; non si tratta né di cambiarlo né di costringerlo, ma di formarlo e perfezionarlo”<sup>644</sup>.

Così come la buona coltivazione delle piante richiede il rispetto del *genius loci*, l'educazione non ha altro compito che quello di formare e perfezionare il temperamento innato di ogni individuo, rispettandone tutta la specificità. Essa deve quindi valorizzare l'irriducibile diversità conferita ad ognuno dalla natura, in modo da consentire a ciascun individuo di diventare ciò che egli è. In questo consiste il rispetto stesso della libertà, intesa come sviluppo armonico delle proprie possibilità e caratteristiche naturali.

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 479 (p. 507).

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 571 (p. 585). Il corsivo è mio.

Entrano, così, nella *Nouvelle Héloïse*, le teorie pedagogiche che Rousseau stava in quegli anni elaborando e che, di lì a poco, sarebbero confluite nell' *Émile*. L'educazione deve sviluppare il genio e i talenti del fanciullo, evitando di piegare e di reprimere il naturale:

“Non si tratta di cambiare il carattere e di piegare il naturale, bensì di spingerlo fin dove è possibile che giunga, di coltivarlo e di impedire che degeneri; perché in questo modo un uomo diventa ciò che è possibile che sia, e l'opera della natura è compiuta in lui dall'educazione”<sup>645</sup>.

Ogni pianta ha bisogno di un certo tipo di cure. Fuor di metafora, questo vale anche in ambito educativo. L'educatore deve tener conto di colui che ha di fronte e, soltanto dopo, agire, non deturpando la sua dotazione naturale. Solo una buona 'coltivazione' compie la natura e non la distrugge.

Ispirandosi a un tale principio, che non prevede, quindi, né impero né autorità, si ottiene dagli uomini tutto ciò che la natura ha dato loro, e li si orienta nella direzione più favorevole. Ma anche verso il bene della società, che non sa che farsene di esseri docili, sottoposti al “giogo inflessibile della disciplina”<sup>646</sup>, imposto da monarchi assoluti che governano con mano dura e violenta. Il giardino di Julie mostra così un altro strato metaforico, quello della critica politica all'assolutismo regio.

Alla fine della lettera, Rousseau svela l'ultima metafora dell'Eliso. Ritornato dal solo nel giardino, Saint - Preux comprende che esso “conserva l'innocenza morale, superiore, per certi versi, all'irriflessa e naturale innocenza del paradiso terrestre e dello stato di natura”<sup>647</sup>:

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 573 (pp. 588 - 589).

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 579 (p. 590).

<sup>647</sup> E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, cit., p. 56.



“Stamattina mi sono alzato di buon’ora e con la premura d’un bambino sono andato a rinchiudermi nell’isola deserta. Quanti piacevoli pensieri speravo di portare in quel posto solitario, dove *il dolce aspetto della semplice natura doveva scacciare dal mio ricordo tutto l’ordine sociale e artificioso che m’ha fatto tanto infelice!* [...] Persino quel suo nome di Eliso giovava a governare in me gli scarti dell’immaginazione e mi portava nell’anima una calma preferibile al tumulto delle passioni più seducenti. Mi dipingeva in certo modo l’intimo di lei che l’aveva escogitato; pensavo che con una coscienza agitata non si sarebbe scelto tal nome. Mi dicevo: la pace le regna in fondo al cuore come nell’asilo da lei battezzato [...]. Ho trascorso nell’Eliso due ore alle quali non posso preferire nessun altro tempo della mia vita. Vedendo con che incanto e che rapidità erano passate, m’è parso che *c’è nella meditazione dei pensieri onesti una sorta di benessere che i malvagi non conobbero mai; e cioè di star volentieri con se stesso*”<sup>648</sup>.

Il giardino diventa immagine del chiuso spazio della propria coscienza, di un animo non agitato dalle passioni. È recinto di meditazione e di contemplazione che aprono alla più incontaminata pace. Lo stato di pacificazione provato da Saint – Preux, lontano dal tumulto delle passioni e del mondo sociale, evoca quel *puro sentimento dell’esistenza* che, ne *Le rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau descriverà come lo stato di perfetto *bonheur*.

Le idee che Rousseau affida al suo romanzo rientrano nel suo progetto di rinaturalizzazione del culturale. L’artificio, seppur al servizio della natura, ha comunque un ruolo preponderante in quanto è soltanto l’arte che permette di ristabilire i dettami della natura. Quest’ultima “

---

<sup>648</sup> J. – J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 487 (pp. 508 – 509). Il corsivo è mio.

non teme di essere misconosciuta, spesso muta d'apparenza, e l'arte spesso si svela col voler essere più naturale della natura: è la storia di quel tale che nella favola grugniva meglio dell'animale che imitava"<sup>649</sup>.

Se dunque può esser vero che Rousseau è "il primo pensatore che ha tolto alla conoscenza la sua prerogativa sul bello per attribuirla alla morale. È il fondatore dell'estetica morale: è questo il ruolo che gli appartiene nella storia dell'estetica"<sup>650</sup>, bisogna intendersi sul significato di 'morale' e sul particolare rapporto che essa intreccia con l'estetica.

La morale non attiene soltanto all'agire e alle scelte pratiche, ma ha anche a che fare con l'interiorità, gli stati affettivi, l'autenticità del mondo interno, che Rousseau intende riscoprire e mantenere. In entrambi i casi è la natura ad essere il perno intorno al quale ruota la costituzione interiore dell'individuo, ed è la fonte di ogni azione *poietica*, anche estetica. Anzi, un artificio che si ispiri alla naturalità è il filo conduttore di tutta la riflessione del ginevrino, e perciò l'estetica non può essere rilegata in una posizione di 'nicchia' o vista soltanto come ancella della morale (nel senso 'moralistico', non piuttosto psicologico e pratico) del termine.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile leggere un passo molto significativo dell'opera:

"Ho sempre creduto che *il buono non è altro che il bello in azione*, che l'uno è intimamente legato all'altro, e che entrambi avevano una sorgente comune nella ben ordinata natura. Da quest'idea consegue che il gusto si perfeziona con gli stessi mezzi della saggezza, e che un'anima aperta alle seduzioni della virtù deve nella stessa misura essere sensibile a tutti gli

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, pp. 36-37. Si allude a un passo di Plutarco conosciuto da Rousseau probabilmente attraverso l'aneddoto citato nel *Gil Blas* di Lesage -1. III, cap. IV.

<sup>650</sup> E. Schiefenbusch, *L'influence de J.-J. Rousseau sur les Beaux – Arts en France*, in «Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau», tome dix-neuvième, 1929-1930, in partic. pp. 91-112.

altri generi di bellezza. Ci si addestra a vedere come a sentire, o meglio una vista squisita non è che un sentimento delicato e fine. Così un pittore davanti a un bel paesaggio o davanti a un bel quadro va in estasi per cose che uno spettatore volgare nemmeno nota. Quante cose non si percepiscono che grazie al sentimento, e non è possibile darne ragione! Quanti di questi “non so che” si ripresentano spesso, dei quali il gusto soltanto può giudicare! Il gusto è in certo modo il microscopio del giudizio, in quanto gli mostra le minime cose, e le sue operazioni cominciano dove terminano quelle del giudizio. Cosa occorre dunque per coltivarlo? Addestrarsi a vedere come a sentire, a giudicare del bello per ispezione come del buono per sentimento”<sup>651</sup>.

Rousseau sembra completare queste affermazioni con alcune idee espresse nel *Dictionnaire de musique*, idee dal tono indubbiamente dubosiano. La voce “Gout” contiene significative considerazioni sulla definizione di *gusto*, nella quale il ginevrino esordisce:

“Di tutti i doni naturali, il gusto è quello che si sente di più e che si spiega di meno. Non sarebbe ciò che è se lo si potesse definire. Poiché il gusto giudica degli oggetti sui quali il giudizio (*jugement*) non ha più presa e funge, per così dire, da occhiali alla ragione (*de lunettes à la raison*)”<sup>652</sup>.

Il gusto è ciò che non può essere sottomesso alle regole, e non si può determinare: secondo Rousseau, esso lambisce quasi il *je ne sais quoi*<sup>653</sup>. Il gusto ha a che fare col sentire, e precede ogni categorizzazione e ogni ragionamento. Anzi, è il gusto che, in quanto sentimento, sottomette, guida e indirizza la ragione, la quale interviene, semmai, in seconda

---

<sup>651</sup> J. – J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 70. Il corsivo è mio.

<sup>652</sup> J.-J. Rousseau, Voce “Gout”, in J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 841.

<sup>653</sup> *Ibid.*, pp. 841-842.

istanza. Si potrebbe affermare che ciò segni un primo polo dell'attività giudicativa, in cui ha diritto di cittadinanza il solo sentimento immediato e irriflesso, prima ancora di un più articolato giudizio sull'opera (ascoltata, vista o letta).

Ciascun uomo possiede un gusto particolare, attraverso il quale conferisce "alle cose che chiama *belle e buone* un ordine che non appartiene che a lui"<sup>654</sup>. Questa diversità (che, come vedremo, sfugge al pericolo di relativismo) è dovuto sia alla differente disposizione degli organi "*dont le gout enseigne à tirer parti*", sia al carattere particolare di ciascun uomo (che lo rende più sensibile a un piacere che a un altro), sia alla diversità di età o di sesso (che conducono i desideri verso oggetti differenti). In tutti questi casi, ciascuno non avrà che il *suo* gusto da opporre a quello di un altro. È evidente che, su questo, non è possibile discutere.

Ma vi è anche un gusto generale sul quale tutte le *Gens bien organisés* si accordano, e solo a quello Rousseau dà il nome di gusto. È il giudizio dell'Artista e del Conoscitore d'arte, cultori che hanno "orecchie sufficientemente esercitate" e che sono "uomini sufficientemente istruiti"<sup>655</sup>. Su alcune questioni, la loro opinione sarà pressoché unanime. E solo per questa forma di "giudizio comune" è possibile parlare di "regole".

Rousseau prosegue nella sua discussione con ragionamenti sempre più raffinati. Afferma infatti che "di quelle cose su cui le *Gens bien organisés* si accordano nel ritenerle buone o malvagie, ce ne sono alcune sulle quali essi non possono avvalorare il loro giudizio, che non sarebbe suffragato da alcuna ragione solida e comune a tutti"<sup>656</sup>. Solo l'*Homme de Goût* possiede una tale 'autorevolezza'.

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 842. Il corsivo è mio.

<sup>655</sup> *Ibidem.*

<sup>656</sup> *Ibidem.*

Il nucleo teorico più forte e significativo di queste considerazioni giunge proprio a questo punto: “l’uomo di gusto” non può che essere assertore di un *gusto naturale*. “L’unanimità perfetta non si trova, tutti non sono ugualmente ben organizzati, non tutti sono ‘gente di gusto’, i pregiudizi dell’abitudine o dell’educazione cambiano spesso per delle convenzioni arbitrarie”: solo “l’ordine delle bellezze naturali” può farsi garante di un autentico giudizio di gusto<sup>657</sup>.

Sul *gusto naturale* non è possibile disputare o discutere; “perché non ve n’è uno che sia vero”<sup>658</sup>. Tale principio trova la sua applicazione in ogni discussione estetica di Rousseau, ed è in esso che rinviene il suo fondamento anche la *querelle* musicale: è ciò che deve decidere della preferenza tra la musica francese e l’italiana. Essenziale diventa “*compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature*”<sup>659</sup>.

A questo punto, il discorso sul gusto non può che intrecciarsi alla questione del *genio*. In più di un luogo della sua opera, Rousseau riprende il discorso sul genio artistico, discutendo di genio sia come individuo dotato di eccezionali doti, sia di inclinazione e attitudine naturale perfezionata dalla cultura<sup>660</sup>.

E tenendo conto sia della dimensione soggettiva, sia degli elementi oggettivi (come già indicato, il legame arte-società) che ineriscono al discorso sul fare artistico. Non si può non fare un ultimo accenno all’importante voce *Génie* del suo *Dictionnaire de musique*, in cui l’autore ricostruisce il paradigma della genialità (musicale, ma non solo):

“Il genio del musicista sottomette il mondo intero alla *sua* arte; dipinge ogni immagine attraverso i suoni; rende eloquente anche il silenzio;

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, pp. 842-843.

<sup>658</sup> *Ibidem*.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>660</sup> Cfr., a tal proposito, il saggio di Fernando Bollino *Etica della scrittura, estetica della passione: genio e memoria in Jean-Jacques Rousseau*, in F. Bollino, *Modi dell’estetica mondi dell’arte*, Alinea, Firenze 2005, pp. 91-116.

*esprime le idee attraverso i sentimenti, i sentimenti attraverso accenti e suscita nel profondo del cuore le passioni che esprime*"<sup>661</sup>.

Non è un passaggio illogico, quello di Rousseau che, discutendo di gusto, riprende il discorso sostenendo che "il genio crea, ma il gusto sceglie"<sup>662</sup>, perché "è il gusto che rende le cose interessanti". Questa emblematica espressione apre un secondo movimento di discussione della voce *Goût* del *Dictionnaire de musique*), in cui Rousseau lega la capacità inventiva del genio agli effetti che tale modalità espressiva ha sui fruitori. Meglio ancora, si tratta di una scelta, una specifica modalità giudicativa.

Il gusto ha a che fare col sentire (a proposito del genio, Rousseau aveva parlato anche della capacità di ritrovare e suscitare il linguaggio delle passioni), precedente ogni categorizzazione e ogni ragionamento. Anzi, è il gusto che, in quanto sentimento, sottomette, guida e indirizza la ragione, la quale interviene, semmai, in seconda istanza. Si evidenzia così una certa tendenza al soggettivismo (di matrice empirista?).

Rousseau, come abbiamo visto, tenta di uscire dal pericolo di relativismo affermando che, accanto a un gusto particolare, esiste un gusto generale, sul quale si accordano le persone 'organizzate', appartenenti cioè ad una comunità sociale. Un giudizio unanime che appartiene ad "orecchie sufficientemente esercitate e ad uomini sufficientemente istruiti"<sup>663</sup>.

Ma al di sopra di tale gusto, che può esser ricondotto alle norme professate, se non dai critici, dai conoscitori d'arte, vi è un gusto su cui si può disputare, poiché non ve n'è uno solo che sia vero"<sup>664</sup> (e, quindi, il primo, volendo immaginare una gerarchia): è quello dell' *homme de Goût*.

---

<sup>661</sup> J. -J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 837. Il corsivo è mio.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>663</sup> *Ibidem*.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 843.

Si giunge così al cuore della polemica rousseauiana sulla corruzione del genio e, quindi, anche del gusto, che aveva visto la sua luce nel primo *Discours* (in cui denunciava, accanto al progresso scienze e arti, una preoccupante decadenza morale e del gusto) e proseguita poi nella *Lettre sur les spectacles*.

L'uomo di gusto, pur essendone al di sopra, è più vicino al 'giudizio unanime' dei conoscitori d'arte che non ai critici di mestiere: l'opinione vale più della critica. Già nel *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau lamenta che i critici minino le fondamenta della morale e la sua naturalità. Non è ai *beaux esprits* o *aux gents à la mode* che Rousseau dichiara di volersi indirizzare, bensì a una umanità empatica e pre-riflessiva, cui Rousseau collega la nozione di senso comune (*bon sens*)<sup>665</sup>.

Un ultimo, significativo passo in questa articolata disputa teorica è l'idea di *ordine delle bellezze naturali*, di *gusto naturale*, che caratterizzano, nella relazione estetica, sia il polo della ricezione, sia quello della creazione.

Se infatti Rousseau si è a lungo soffermato sul giudizio e sulle facoltà dei destinatari di un'opera, non senza ragione vuole discutere, anche in questo luogo, della genialità. Il gusto sceglie, ma ciò è strettamente legato al genio creatore. Il genio crea secondo dettami naturali, ma "è il gusto che dà all'uditore il sentimento di tutte le convenienze e che, a sua volta, fornisce al compositore e al poeta ciò che può ornare e far valere il loro soggetto"<sup>666</sup>. Genio e Gusto formano un binomio essenziale all'interno del sapere estetico rousseauiano.

### 5.3 Sensazione e sentimento nell'educazione di Émile

Il *gusto naturale* ritorna, con sfumature pedagogiche, nell' *Émile*. La finalità che l'opera si propone è la formazione di un *essere naturale*,

---

<sup>665</sup> Cfr. M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, pp. 248-249.

<sup>666</sup> Voce "Goût", cit., p. 843.

ragionevole e capace di vivere in società. Il nome di quest' 'uomo nuovo' è Emilio, celebrato nel romanzo pedagogico omonimo.

Emilio è l'allievo immaginario di Rousseau: ricco (perché non abbia difficoltà economiche), nobile, europeo, abbastanza robusto da non aver bisogno di ricorrere alla medicina, di media intelligenza e orfano, affinché obbedisca soltanto al suo precettore. Il percorso di formazione di Emilio, che inizia con la nascita, dura venticinque anni, età in cui, ormai adulto e autonomo, potrà fare il suo ingresso nella società, sposando Sofia e formando una propria famiglia.

Nell'*Émile*, l'estetica naturale di Rousseau si snoda su due livelli non distinti tra loro; piuttosto, l'uno spiega e motiva l'altro. Un livello, più esplicito, chiama in causa un'estetica ambientale che valorizza figure e metafore in cui l'artificio segue il dettato naturale. Una tale valorizzazione dello spazio esterno vale se la natura esterna diviene pretesto di una natura interna da valorizzare e di cui portare a compimento *génie et caractère*.

Le pagine seguenti, perciò, daranno conto di questa duplice visione dell'estetica che si annuncia nelle pagine dell'*Émile*.

Nel primo libro, l'articolazione del discorso rousseauiano dà vita a due diverse valenze della figura del giardino. Ogni volta, la metafora si carica di particolari significati, funzionali alla cornice concettuale in cui essa viene investita. Nell'*incipit*, Rousseau ricorre alla *metafora del giardino per rendere figurativamente la 'cattiva cultura'*:

“Tutto è bene uscendo dalle mani dell'Autore delle cose, tutto degenera fra le mani dell'uomo. Egli sforza un terreno a nutrire i prodotti propri d'un altro, un albero a portare i frutti d'un altro; mescola e confonde i climi, gli elementi, le stagioni; mutila il suo cane, il suo cavallo, il suo schiavo; sconvolge tutto, altera tutto, ama le deformità, i mostri; non vuol nulla come l'ha fatto natura, neppure l'uomo; bisogna addestrarlo per sé,



come un cavallo da maneggio; bisogna sformarlo a modo suo, come un albero del suo giardino”<sup>667</sup>.

Rousseau raffigura gli aspetti deleteri del processo di civilizzazione. La dissennata trasformazione degli spazi è immagine dell’alterazione fisica, metafisica e morale cui l’uomo è andato incontro allontanandosi dalla sua originaria condizione. “Sottomissione dell’uomo ‘naturale’ alla legge e modificazione tirannica della natura sono due facce d’un unico processo, costituiscono il punto zero della storia, che, per Rousseau, procede lungo i crinali della decadenza civile”<sup>668</sup>.

Nel giardino, l’albero viene deformato alla stessa maniera dell’uomo nella società. L’opera di corruzione e di degradazione somiglia all’azione di un giardiniere che, sostituendo l’arte umana all’opera della natura, piega e modifica, alterandoli, gli alberi del giardino.

L’uomo è il distruttore della natura. Man mano che si allontanava dal suo stato ‘edenico’, ha corrotto la propria costituzione, la propria ragione, la propria e l’altrui anima. Nella prima versione dell’*Émile* (*Manuscrit Favre*)<sup>669</sup> il passo poc’anzi riportato veniva reso da Rousseau così:

“[L’uomo - giardiniere] sforza un terreno a nutrire i prodotti propri d’un altro [...]. Entrate in un giardino curato per il piacere del proprietario. Vi vedrete alberi sotto mille forme eccetto la loro e coltivati appositamente per non avere né frutti né ombra. Gli uomini non vogliono niente come l’ha fatto la natura, nemmeno lo stesso uomo [...]. Bisogna deformato a modo loro come un albero del loro giardino”<sup>670</sup>.

---

<sup>667</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l’éducation*, cit., p. 245 (pp. 350 – 351).

<sup>668</sup> E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, cit., p. 53.

<sup>669</sup> Sulla storia e i contenuti di questa prima versione dell’*Émile*, cfr. L. Favre, *Le Manuscrit Favre dell’Émile*, in «Annales de la Société Jean – Jacques Rousseau», cit., vol. VIII, Genève 1912, pp. 234 – 316.

<sup>670</sup> J. – J. Rousseau, *Émile* (*Manuscrit Favre*), in J. – J. Rousseau, OC, cit., vol. IV, p. 58.

La cultura (non soltanto nel senso di *coltivazione*, ma anche di *educazione*) mostra qui il suo lato distruttivo, il suo essere polo antitetico della natura. Ma la critica dell' 'artificiale' in nome del 'naturale' lascia spazio, nel secondo capoverso, ad un *giudizio positivo sulla funzione del giardino*. Rousseau afferma che senza questa *costrizione* (trattandosi dell'*Émile*, bisogna dire *educazione*) ,

“tutto andrebbe peggio ancora, e la nostra specie non vuol essere formata a mezzo. Nello stato in cui oramai le cose si trovano, un uomo, abbandonato a se stesso fin dalla nascita, sarebbe fra gli altri il più alterato di tutti. I pregiudizi, l'autorità, la necessità, l'esempio, tutte le istituzioni sociali nelle quali ci troviamo sommersi, soffocherebbero in lui la natura e non metterebbero nulla al suo posto. Essa si troverebbe come un arboscello che il caso fa nascere in mezzo ad una strada, e che i passanti fanno perire presto, urtandolo da ogni parte e piegandolo in tutti i sensi”<sup>671</sup>.

Nello stato sociale, pieno di pregiudizi, di falsità, di vizi, un uomo abbandonato a se stesso diventerebbe il più alterato e traviato degli individui. Nel suo animo, la natura verrebbe soffocata e sfigurata (come il volto del dio Glauco) senza che nulla colmi il vuoto creatosi. La natura umana somiglierebbe ad un alberello fatto nascere dal caso sulla strada, piegato e fatto perire dagli urti violenti e ciechi dei passanti. Sottoposto all'azione perversa della società, il bambino (il più vicino all'immagine e alla vita del primitivo) sarebbe allontanato precocemente dalla natura e sottoposto ad un'opera di irreversibile *dénaturation*.

Che fare nei confronti di questa esposta e debole pianta che è l'uomo? Rousseau tenta la strada dell'educazione. Come ha giustamente sottolineato John S. Spink, il ginevrino, che si era professato discepolo della natura e critico della cultura, ginge a giustificare la cultura stessa

---

<sup>671</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 246 (p. 351).

attraverso un'educazione che, se pure *altro* dalla natura, *la compie*, come aveva già evidenziato Julie. In tal senso, l'educazione diviene "un'arte così grande da ricondurre l'uomo alla natura: ecco l'arte dell'educatore giustificata dinanzi alla natura stessa"<sup>672</sup>.

Convinto che "si migliorano le piante con la coltivazione e gli uomini con l'educazione"<sup>673</sup>, Rousseau affida a una figura materna il compito di *recingere* e salvaguardare uno spazio di crescita della vita:

"Mi rivolgo a te, madre tenera e previdente, che ti sapesti allontanare dalla via maestra, e sapesti garantire l'arboscello nascente dall'urto delle opinioni umane. Coltiva, annaffia la giovine pianta prima che muoia; i suoi frutti faranno un giorno la tua delizia. Innalza per tempo un recinto intorno all'anima del tuo figliuolo; un altro potrà tracciarne il circuito, ma tu sola devi collocarne la barriera"<sup>674</sup>.

Innalzare un recinto, tracciarne il circuito, collocarne la barriera: tre azioni che, unificate, ne contengono una soltanto: *approntare un giardino*, il quale è la de – terminazione di uno spazio de – finito da una barriera artificiale.

Rispetto all'*incipit*, il giardino qui subisce uno slittamento di significato. Rousseau utilizza uno schema in cui, "permanendo il significato positivo del primo termine dell'opposizione (naturale, natura), il secondo (artificiale, giardino) mostra una nuova fluidità significativa, nel senso

---

<sup>672</sup> J. S. Spink, *Introduction* a J. – J. Rousseau, *Émile (Manuscrit Favre)*, cit., p. LXXXI.

<sup>673</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 246 (p. 351).

<sup>674</sup> *Ibidem*. Nella prima versione, si legge: "O madre tenera che sapesti allontanarti dal cammino e alla quale la natura parla ancora, coltivala nel frutto delle tue viscere affinché egli apprenda a renderti tutto ciò che essa ti fa sentire per lui, costruisci per tempo un recinto intorno all'anima del tuo bambino. Questo recinto sarà un giorno il tuo asilo, un altro ne può segnare il circuito, ma a te tocca di piantare la barriera" (J. – J. Rousseau, *Émile (Manuscrit Favre)*, cit., p. 58).

che si spezza al suo interno e rivela quello che si può definire una tensione dei contrari”<sup>675</sup>.

Infatti, vale per il giardino dell'*Émile* quanto già affermato precedentemente riguardo alla metafora del giardino nell'opera di Rousseau. Tale figura si caratterizza diversamente a seconda del riferimento con l'esterno. Quando l'esterno è la natura, il giardino è connotato negativamente. È luogo di *dénaturation* e di smarrimento delle originarie qualità umane. Quando, invece, l'esterno è la civiltà e la storia, come nel caso dell'accorato invito di Rousseau alla 'madre tenera e previdente', allora il giardino è lo spazio della conquista della moralità e l'emblema di un' arte – educazione che preserva e realizza la natura.

Il giardino è la trascrizione figurale del principio rousseauiano di *educazione negativa*<sup>676</sup>, derivante dalla dottrina della bontà naturale. Se i primi moti della natura sono sempre retti, e il male non viene che dall'esterno, bisogna evitare che tutto ciò che viene dagli uomini penetri nel fanciullo, creando una barriera protettiva intorno a lui.

Paradossalmente, Rousseau sembra qui sostenere che solo garantendogli un adeguato e circoscritto spazio di crescita, egli potrà sviluppare liberamente e *naturalmente* le sue facoltà, e ritrovare in sè, nel mondo della civiltà, *l'homme de la nature*.

La metafora del giardino all'inizio dell'*Émile* non è, quindi, occasionale né priva di funzionalità progettuale. *L'enclos* funge da *metafora programmatica*, esplicitando il senso dell'intera opera. L'immagine del recinto viene *disegnata* da Rousseau come se fosse un *dessin* che, posto a capo dell'*Émile*, esprimesse il contenuto, gli scopi e i significati declinati nell'opera stessa.

“Le sue idee sono limitate, ma nette; se non sa niente a memoria, sa molto per esperienza; se legge meno bene di un altro fanciullo nei nostri

---

<sup>675</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., pp. 122 – 123.

<sup>676</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 389 (p. 396).

libri, legge meglio in quello della natura; il suo spirito non è nella sua lingua, ma nella sua testa”<sup>677</sup>.

Poco oltre, Rousseau scrive:

“Nelle prime operazioni dello spirito, siano i sensi le sole sue guide. Nessun altro libro che il mondo, nessun’altra istruzione che i fatti”<sup>678</sup>.

Si annuncia, in queste pagine, la metafora del libro della natura<sup>679</sup>. In Rousseau la polemica contro la cultura e contro il sapere depositato nei libri trova il suo culmine nella figura del libro della natura, l’unico vera fonte di un’autentica verità. Non, però, la nuda verità che Rousseau poneva in discussione nel primo *Discours*, frutto di una sfrenata sete di conoscenza. Si tratta della verità della natura, illuminata, a sua volta, dalla *bontà dei sentimenti* che sono *l’unico patrimonio di verità nascosto nell’animo umano*.

In una delle pagine più belle dell’*Émile*, è possibile riscontrare la trascrizione figurativa dei concetti fin qui enunciati. Rousseau descrive una passeggiata che il precettore ed Emilio compiono durante una bella serata. Il maestro mostra al fanciullo il tramonto del sole. Il giorno successivo, nello stesso posto, essi assistono ad un altro spettacolo straordinario: l’alba. Intorno a loro, vedono i prati coperti di rugiada che riflettono la luce del sole. Gli uccelli, intanto, salutano, cinguettando, il ‘padre della vita’. Ma, spiega Rousseau,

“Il concorso di tutti questi oggetti porta ai sensi un’impressione di freschezza che sembra penetrare fin nell’anima. È una mezz’ora d’incanto, al quale nessun uomo resiste: uno spettacolo così grande, così

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 424 (p. 453).

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 430 (p. 458).

<sup>679</sup> Cfr., a tal proposito, il testo di Hans Blumenberg intitolato *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, cit.

bello, così delizioso non lascia nessuno indifferente. Pieno dell'entusiasmo che prova, il maestro vuole comunicarlo al fanciullo: crede di commuoverlo rendendolo attento alle sensazioni da cui è commosso egli stesso. Quale sciocchezza! Solo nel cuore dell'uomo è la vita dello spettacolo della natura; per vederlo bisogna sentirlo [...]. Occorrono dei sentimenti che non ha provati, per sentire l'impressione complessa che risulta a un tempo da tutte queste sensazioni"<sup>680</sup>.

Il paesaggio porta ai sensi una serie di impressioni, capaci di penetrare fin nell'animo di chi lo contempla. Ma è anche vero, al contempo, che per *vedere* il paesaggio bisogna *sentirlo*, proiettare in esso i sentimenti del proprio cuore. In questa pagina rousseauiana, come in altre sparse lungo la sua opera (si pensi, ad esempio, alla descrizione fornita da Saint – Preux del Vallese, contenuta nella *Nouvelle Héloïse*), viene a delinearsi la categoria estetica che, quasi due secoli dopo, Georg Simmel avrebbe codificato con il termine *Stimmung*<sup>681</sup>. Quest'ultima si caratterizza per una sorta di “movimento circolare e, a volte, a spirale: la natura agisce sull'animo del contemplante, contribuisce a creare in lui un ‘clima’

---

<sup>680</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 431 (pp. 458 – 459).

<sup>681</sup> Cfr. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 71 – 83. “Qualunque paesaggio è uno stato d'animo”, aveva sostenuto Amiel nel suo *Diario intimo* (H. – F. Amiel, *Diario intimo*, tr. it. di P. Mensi, Angelo Longo, Ravenna 2000, p. 127). In un frammento de *Il libro dell'inquietudine*, criticando l'affermazione di Amiel sul paesaggio, Fernando Pessoa ha scritto che la verità del paesaggio, “la verità dell'esterno assoluto”, si svela con la virtù nobile dell'intelletto. Che vedere, perciò, un paesaggio non significa soggettivarlo. Lo si rende un “brano dell'io” soltanto quando lo si vive e rivive attraverso il sogno: “È in noi che i paesaggi hanno paesaggio. Perciò se li immagino li creo, se li creo esistono, se esistono li vedo”. Per cui, conclude, sarebbe più giusto dire che “uno stato d'animo è un paesaggio”, con luci ed ombre, con i suoi abissi e la sua superficie, con tempeste e bonacce, con autunni e primavere. Con il suo tempo circolare, che unisce fine e inizio, ritorno e futuro” (F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, tr. it a cura di M. J. De Lancastre e A. Tabucchi, prefazione di A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 85 – 86).

interiore, uno stato d'animo. Una *Stimmung* che, a sua volta, proiettandosi all'esterno, colora il reale di soggettività. In un gioco che è sempre indefinibile, in quanto mai è dato conoscere il punto iniziale di questo processo, che, solo con difficoltà insuperabili, può essere individuato ora nel soggetto ora nell'oggetto, ma che sempre è da collocare nello scambievole avvicendamento, nell'*accordatura*, di spirito e natura"<sup>682</sup>.

Secondo Rousseau, Emilio dovrà diventare l'*apostolo dell'esperienza*, privilegiando il libro vivente della natura, codice archetipo la cui decifrazione non ha nulla di misterioso. Di lì a poco (cfr. le pagine successive del seguente lavoro), Emilio sarà anche in grado di comprendere che lo spettacolo della natura gli è concesso da una "mano che ebbe cura di abbellirlo"<sup>683</sup>.

La condanna del sapere contenuto nei libri<sup>684</sup> risparmia soltanto uno di essi:

"Ne esiste uno che fornisce, secondo me, il più felice trattato di educazione naturale. Questo libro sarà il primo che leggerà il mio Emilio; solo esso comporrà per molto tempo tutta la sua biblioteca, e vi terrà sempre un posto distinto. Sarà il testo per il quale tutte le nostre conversazioni sulle scienze naturali non serviranno che da commentario. Servirà di prova, durante i nostri progressi, allo stato del nostro giudizio; e, fino a che il nostro gusto non sarà guastato, la sua lettura ci piacerà sempre. Qual è dunque questo libro meraviglioso? È Aristotile? È Plinio? È Buffon? No; è *Robinson Crusoe*"<sup>685</sup>.

---

<sup>682</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 40.

<sup>683</sup> J. - J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 431 (p. 458).

<sup>684</sup> "Io odio i libri. Essi non insegnano che a parlare di quello che non si sa" (*ibid.*, p. 454 [p. 472]).

<sup>685</sup> *Ibid.*, pp. 454 - 455 (p. 472). *Robinson Crusoe* è un romanzo di Daniel Defoe pubblicato nel 1719 e considerato il capostipite del moderno romanzo di avventura. L'opera narra le vicende del ragazzo di York Robonson Kreutznaer, chiamato da tutti Crusoe, che,

È possibile perciò affermare che “per Rousseau Robinson è il prototipo dell’uomo naturalmente buono che, lontano dai vizi della società, inventa da solo la civiltà”<sup>686</sup>. Il ginevrino vuole che il suo Emilio sviluppi tutte le inclinazioni pratiche contenute nel romanzo, che si identifichi fin nei più minuti particolari nella vicenda del naufrago e nella sua attività per poter *risalire dall’autosufficienza individuale ad un rapporto con gli uomini e la civiltà*:

“Robinson Crusoe nella sua isola, solo, privo dell’assistenza dei suoi simili e degli strumenti di tutte le arti, provvedendo per altro alla sua sussistenza, alla sua conservazione, e procurandosi perfino una specie di benessere: ecco un oggetto interessante per ogni età, e che con mille mezzi si può rendere piacevole ai fanciulli”<sup>687</sup>.

Robinson non è tanto l’eroe di un romanzo, ma l’ideale dell’uomo che basta a se stesso e che si avvicina all’uomo naturale tanto quanto lo permette la cultura. Con lui si dovrà dunque identificare Emilio. È su

---

desideroso di avventure fra i sette mari, si imbarca su una nave a diciannove anni. La nave fa naufrago, ma il giovane non si scoraggia. Tenta di imbarcarsi diverse volte; riesce nel suo intento ma, durante un altro viaggio, la nave su cui viaggia affonda al largo del Venezuela, presso la foce del fiume Oroonoke. Il giovane si ritrova ad essere l’unico sopravvissuto di tutto l’equipaggio. Resterà su un’isola deserta per ventotto anni e, dopo un’assenza di trentacinque anni, ritornerà in Inghilterra scoprendo di essere diventato ricco grazie alla sua piantagione brasiliana. Defoe riesce a cogliere nel suo romanzo, come motivo universale, il problema dell’uomo solo, davanti alla natura e a Dio, nobilitandolo con la ragione che può, secondo i ricordi biblici della creazione, dargli il dominio sulle cose. Per tentare di dare un senso alla sua vita solitaria, Robinson apre il libro della natura, cercando di dominarla. Ma nell’affrontare la natura, che non sempre gli è favorevole, Robinson comincia a porsi i grandi problemi dell’anima, della vanità del mondo e del valore della meditazione e della solitudine, della salvezza e della provvidenza. È un percorso parallelo a quello della sopravvivenza fisica, che cambierà radicalmente Robinson.

<sup>686</sup> C. Magris, *Siamo tutti Robinson Crusoe*, dal «Corriere della sera», 28 novembre 2004.

<sup>687</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l’éducation*, cit., p. 455 (pp. 472 – 473).



questa unità di misura, quella dell'individuo privo di legami sociali, che Emilio dovrà misurare il suo cammino e giudicare della vera realtà delle cose.

L'isola di Robinson finisce per diventare il paradigma autentico dell'educazione di Emilio. Si tratta di una 'metafora raccolta', una *metafora di circoscrizione*. Luogo chiuso, de – finito, raccolto, *isolato*, l'isola segna una tappa centrale del cammino di Emilio. Il precettore invita il suo allievo a realizzare l'isola deserta:

“Ecco come realizziamo l'isola deserta, che mi serviva dapprima di paragone. Questo stato non è, ne convengo, quello dell'uomo sociale; verosimilmente non dev'essere quello di Emilio: ma è su questo medesimo stato ch'egli deve apprezzare tutti gli altri”<sup>688</sup>.

Emilio è destinato ad entrare a far parte della società civile. Ma, come Rousseau ormai ci ha abituato, una tappa obbligata di questo viaggio verso il mondo è il momento in cui va *recintato* e *circoscritto* il patrimonio positivo originario dell'uomo per evitarne uno sviluppo distorto.

L'isola di Emilio, oltre ad essere un luogo spaziale, disegna una precisa *topografia dello spirito*, una *geografia dell'anima*. Essa è la rappresentazione spaziale dell'autosufficienza e della mancanza di legami caratteristiche dell'uomo di natura, che Emilio, in questo periodo, dovrà imitare. Solo così il fanciullo potrà essere pronto a fare il suo ingresso in società.

Nel quarto libro Rousseau illustra come Emilio debba essere educato a fare il suo ingresso in società, che equivale ad una seconda nascita. Fino a questo momento, Emilio non ha che cognizioni naturali e puramente fisiche, frutto di un'educazione di tipo individuale. Ora che è pronto a riceverla, si passa ad un'*educazione morale e sociale*. Egli non è più un fanciullo; parafrasando Conrad, è possibile affermare che Emilio *scorge*

---

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 456 (p. 473).

*davanti a sé una linea d'ombra, che lo avverte che anche la regione della prima giovinezza deve essere lasciata alle spalle.*

Ciò che resta costante nel percorso dell'allievo è il rispetto delle inclinazioni naturali. La denuncia, nemmeno tanto tacita, è raccolta a coloro che non fanno altro che distruggerle e depravarle. I due metodi educativi non potrebbero essere più lontani:

“Voi siete stupiti di trovare nell’uno dei sentimenti sublimi, dei quali gli altri non hanno il più piccolo germe; ma considerate che questi sono già tutti filosofi e teologi, prima che Emilio sappia soltanto cos’è la filosofia, e prima che abbia perfino inteso parlare di Dio. Se dunque venissero a dirmi: ‘Niente di quanto supponete esiste; i giovani non sono fatti così; essi hanno questa o quella passione; fanno questa o quella cosa’, è come se negassero che mai il pero è stato un grande albero, solo perché non se ne vedono che di nani nei nostri giardini”<sup>689</sup>.

Ancora una volta, Rousseau paragona i fanciulli a piante, intendendo il giardino come metafora dello spazio educativo. La coltivazione delle piante rimanda all’educazione. I giardini richiamati da Rousseau in questo passo sono però lontani dal recinto preparato dalla ‘madre tenera’, spazio di un’educazione che allontana il bambino dai *lumi funesti* della civiltà. Essi rinviando metaforicamente ai sistemi educativi tradizionali, che ritengono che un bambino altro non sia che un uomo immaturo, non un individuo con caratteristiche proprie.

Di conseguenza, anche l’educazione si profila non come una formazione, bensì come un’istruzione e un addestramento intellettuale, che inculca anzitempo nel fanciullo nozioni astratte e incomprensibili come quelle filosofiche o quelle relative all’idea della Divinità. Iniziare Emilio alla conoscenza di Dio e della religione, invece, costituisce il fulcro della sua educazione intellettuale e morale, che avverrà soltanto

---

<sup>689</sup> *Ibidem*.

quando egli avrà compiuto quindici anni, età in cui avviene il passaggio da una ragione puramente sensitiva a quella di tipo intellettuale, attraverso cui Emilio potrà finalmente comprendere i principi filosofico - religiosi che sono alla base della pedagogia di Rousseau.

I giardini richiamati da Rousseau nel passo poc' anzi riportato non assumono soltanto una connotazione di carattere educativo, legata alla dimensione pedagogica del discorso affrontato dal ginevrino. Il brano è foriero, invece, di altre stratificazioni metaforiche, le quali, oltre a mostrare una continuità nella struttura metaforica dell'opera rousseauiana, anticipano una particolare immagine di giardino declinata dal Rousseau botanico *promeneur*.

Gli 'alberi nani' presenti 'nei nostri giardini' sono l'effetto di una cultura che tende ad annullare e a cancellare la loro peculiare natura. Si apre qui una duplice dimensione della metafora che, sulla scia di Julie, sovrintendente del suo Eliso, appare di carattere *estetico* ed *etico*.

Nella lettera undicesima della quarta parte della *Nouvelle Héloïse* (come già si è avuto modo di constatare nel precedente capitolo), Rousseau si era già dichiarato a favore di un'estetica naturale, di un'arte in cui "la mano del giardiniere non si vede"<sup>690</sup> e che sia rispettosa del *genius loci*. In una nota, Rousseau aveva richiamato la stravagante moda di sfigurare la natura, tagliando in modo spropositato gli alberi:

"In Francia la natura è diversa dal resto del mondo, da tanto si fatica per sfigurarla. I parchi sono piantati di lunghe pertiche; sono foreste di antenne e di 'maggi', si passeggia in mezzo ai boschi senza trovar nessuna ombra"<sup>691</sup>.

---

<sup>690</sup> J. - J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 463 (p. 500).

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 465 (p. 502).

Rousseau critica aspramente la moda del giardino *more geometrico*, che non tiene conto della natura<sup>692</sup>. Di conseguenza, gli alberi sono potati in modo ridicolo, tanto da farne o bizzarre ‘antenne’, prolungandoli verso l’alto ma privandoli della loro folta chioma, oppure rendendoli dei piccoli ‘maggi’, che altro non sono che alberi recisi, il cui fusto è quasi dimezzato. Sono ‘alberi nani’, gli stessi descritti da Rousseau nel passo dell’*Émile*, simboli, anch’essi, di un’arte che ha cancellato ogni traccia della natura.

Al contrario, Julie ha avuto cura di non mostrare alcuna forma di coltivazione e di arte. Il suo verziere, come più volte evidenziato, riproduce l’unità e l’ordine propri della natura. Ad essa allude, rispettandone il *genius loci*.

Tale metafora si riferisce sia alla natura ‘esterna’ che alla natura ‘interna’: il rispetto del *genius loci* rende figurativamente l’attenzione e la valorizzazione del *génie* di ciascun individuo. È proprio Julie a sottolinearlo, descrivendo la funzione pedagogica del suo verziere, costruito per i propri figli:

“Oltre la costituzione comune alla specie, ognuno trova nascendo un temperamento personale che determina il suo genio e il suo carattere; non si tratta né di cambiarlo né di costringerlo, ma di formarlo e perfezionarlo”<sup>693</sup>.

Julie coltiva le piante dell’Eliso pensando all’educazione dei figli. Ella iscrive così nell’arte della coltivazione i principi della sua pedagogia, basata sul rispetto della natura umana. Ogni piano educativo, cioè, deve evitare di piegare e di reprimere il naturale, tenendo conto della personalità di ogni fanciullo.

---

<sup>692</sup> Wolmar spiega a Saint – Preux che nel giardino di Julie “non c’è nulla di allineato, di livellato; qui non è mai entrata la riga né la squadra, cose ignote alla natura” (*ibid.*, p. 464 [p. 501]).

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 540 (p. 585).

Ora, nell'*Émile* Rousseau mostra la negazione di tale principio pedagogico. L'educazione tradizionale (rappresentata figurativamente da Rousseau in quelli che chiama 'i nostri giardini') tende a costruire un modello ideale di uomo cui avvicinare il fanciullo, costringendolo ad adattarvisi. Il mancato rispetto delle sue inclinazioni lo 'costringono' in una sovrastruttura educativa che non porta a compimento la sua natura. Ciò comporta uno sviluppo distorto, come capita, nei giardini francesi, a quelle piante che quasi soccombono sotto la scure del giardiniere.

Di conseguenza, secondo Rousseau, i fanciulli altro non sono che *alberi nani*, privati del loro *slancio naturale* da un *abuso di cultura* (qui intesa nella doppia accezione di *coltivazione* e *educazione*) che ne soffoca le originarie e positive predisposizioni. Ne deriva la creazione di *mostri*, nel senso di deviazioni (sia nel caso degli uomini che delle piante) dall'ordine della natura.

Nell'*Émile*, quindi, il giardino non viene presentato da Rousseau soltanto nella sua valenza positiva, come spazio protetto per un'educazione secondo natura. Già si fa strada, invece, una caratterizzazione della figura del giardino che troverà la sua massima espressione ne *Les Confessions*, ne *Les Rêveries du promeneur solitaire*, ma anche nelle *Lettres sur la botanique*. Si tratta del giardino come luogo di corruzione e di snaturamento, perché tale spazio viene profilato, stavolta, contro la natura. Quest'ultima ha il volto delle montagne, dei boschi, delle foreste, i quali conservano le loro primitive fattezze presentandosi *così come uscirono dalle mani dell'Autore di tutte le cose*.

Nella lettera alla Duchessa di Portland del 12 febbraio 1767, Rousseau confessa:

"Voglio intenerirmi ogni giorno sulle meraviglie di Colui che fece gli uomini per essere buoni, e del quale essi hanno così indegnamente degradato l'opera. Nei nostri boschi e sulla nostre montagne i vegetali sono ancora come uscirono originariamente dalle Sue mani, ed è là che amo studiare la natura. Ve lo confesso: non avverto più lo stesso fascino

a erborizzare in un giardino. Trovo che qui la natura non sia più la stessa: ha più splendore, ma non è così commovente. Gli uomini dichiarano di abbellirla, io trovo che la sfigurino”<sup>694</sup>.

In questo periodo (siamo negli anni della stesura de *Les Confessions*), il giardino va sempre più configurandosi come *luogo storico, non etico*. In esso, infatti, si pratica la violenza che deturpa la bontà delle figure originarie, la stessa violenza con cui l’uomo, un tempo, ha sfigurato le sue primitive fattezze. Tale giardino è però anche *spazio estetico*, emblema di un’arte ontana dai dettami della natura, che ha cancellato la mano del Creatore per sostituirvi quella dell’artista.

La natura imprigionata dei giardini diventa lo specchio della perversione fisica, morale e metafisica degli uomini. Nei giardini, ormai, la natura si nasconde e tace, manifestando i suoi incanti soltanto nei luoghi selvaggi e deserti. In essi, lamenta Rousseau nella lettera alla signora Delessert del 18 ottobre 1771, persino i fiori “saranno sfigurati o, se volete, adornati secondo la nostra moda. La natura non vi si troverà più: essa rifiuta di riprodursi attraverso mostri così mutilati”<sup>695</sup>. Il giardino genera mostri, esseri corrotti dall’azione perversa della cultura. Nel giardino dell’artificio, la mano del giardiniere / educatore è dappertutto. Egli non è contento finché i suoi fiori / fanciulli non ricordino neppure lontanamente la natura. Infatti,

“L’uomo ha snaturato molte cose, per meglio convertirle a proprio vantaggio [...]. Ma non è men vero ch’egli le ha spesso sfigurate, e che si sbaglia quando crede di studiare veramente la natura nelle opere delle proprie mani. Questo errore ha luogo soprattutto nella società civile, e anche nei giardini”<sup>696</sup>.

---

<sup>694</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., p. 52.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>696</sup> *Ibid.*, pp. 143 – 144.

Il giardino non ha ormai alcuna funzione positiva. Esso è diventato il riflesso dell'azione corruttrice dell'uomo. Il recinto della madre tenera non è che un pallido e sbiadito ricordo. Utilizzando un'immagine analoga a quella che si è ora analizzata nell'*Émile*, nella lettera alla signora Delessert della primavera del 1774 Rousseau scrive:

“Avrete un bel piantare semi di pero e di melo, e delle migliori specie, non nasceranno che alberi selvatici. Così, per conoscere il pero e il melo della natura, non bisogna cercarli nei frutteti, ma nelle foreste”<sup>697</sup>.

Se nell'*Émile* il pero era un albero nano, qui Rousseau nega ogni possibilità che il pero nasca in un verziere, quindi in un giardino. Fuor di metafora, va segnalato che Rousseau ha ormai negato alla figura del giardino ogni funzione propulsiva e costruttiva. Esso non disegna più una barriera protettiva contro i *lumi funesti*, né è più spazio educativo che permette la ricostituzione dell'uomo di natura. *L'homme de nature* può apparire soltanto nei luoghi più solitari della natura, spazi adamitici e incontaminati dove (come si avrà modo di discutere più diffusamente) a manifestarsi è soltanto la mano divina.

Non ripetendo gli errori che Rousseau stesso imputa ai sistemi educativi tradizionali, Emilio verrà messo nelle condizioni di poter scegliere la religione 'alla quale il miglior uso della sua ragione deve condurlo'<sup>698</sup>. Non si tratta, infatti, di scegliere una setta piuttosto che un'altra, ma (come si avrà modo di approfondire) di permettere ad Emilio di farsi guidare dal solo *lume naturale*. Invece di esprimere direttamente le sue posizioni in materia di morale e di religione, Rousseau finge di riportare uno scritto in cui l'autore racconta alcune sue travagliate esperienze, culminate nell'ascolto della *Professione di fede del vicario savoiaro*. L'autore dello scritto racconta:

---

<sup>697</sup> *Ibidem*.

<sup>698</sup> *Émile ou de l'éducation*, p. 558 (p. 533).

“Egli mi condusse fuori della città, su di un’alta collina, sotto la quale passava il Po, di cui si vedeva il corso attraverso le fertili rive che bagna; in lontananza, l’immensa catena delle Alpi coronava il paesaggio; i raggi del sole nascente rasentavano già le pianure, e, proiettando sui campi con lunghe ombre gli alberi, i poggi, le case, arricchivano di mille accidentalità luminose il più bel quadro da cui l’occhio umano possa essere colpito. Si sarebbe detto che la natura sfoggiava ai nostri occhi tutta la sua magnificenza per offrirne il testo ai nostri colloqui”<sup>699</sup>.

In questo passo, va evidenziato un concetto importante, che non soltanto si pone in continuità con le riflessioni finora svolte, ma che, come si vedrà, è foriero di ulteriori sviluppi per l’architettura metaforica dell’opera di Rousseau. Compare nuovamente la metafora del libro della natura. Stavolta, però, tale immagine è correlata al discorso che il vicario sta per intraprendere, ovvero quello su Dio e la religione. Questo particolare aspetto della figura va tenuto presente fin da ora.

La *Professione di fede del vicario savoiardo* si snoda su due principali livelli. L’uno di carattere *teoretico-morale*, l’altro di carattere *estetico*. Il discorso del vicario si apre con la dichiarazione del suo *dubbio* circa le conoscenze attingibili dall’uomo. È la stessa disposizione d’animo descritta da Cartesio e che Rousseau ricorda:

“Ero in quelle disposizioni d’incertezza e di dubbio che Descartes esige per la ricerca della verità<sup>700</sup> [...]. Meditavo sulla triste sorte dei mortali ondeggianti su questo mare delle opinioni umane, senza timone, senza bussola, e in balia delle loro passioni tempestose, senz’altra guida che un

---

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 565 (p. 537).

<sup>700</sup> Cfr. R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., pp. 39 – 43. Sulle influenze cartesiane nell’opera di Rousseau, cfr. il secondo capitolo del volume di Henry Gouhier, *Filosofia e religione in Jean – Jacques Rousseau*, cit., pp. 51 – 96, intitolato *Ciò che il vicario deve a Descartes*.



pilota inesperto, il quale non conosce la sua strada, e non sa né di dove viene né ove va”<sup>701</sup>.

Una suggestiva metafora marina illustra la condizione in cui versa il genere umano. Nel vasto mare delle opinioni umane, in balia delle passioni e delle loro tempeste, condannati all’erratica ricerca di un porto sicuro, gli uomini hanno un pilota inesperto che li guida. Rousseau allude alla *ragione*, che “manca di sostegno, di presa e di consistenza”<sup>702</sup>.

La ragione è, cartesianamente, la dimensione nella quale tutti gli uomini possono ritrovarsi, unificandosi<sup>703</sup>. Ma la ragione privilegiata da Rousseau non è *argomentativa*. Egli identifica il momento più alto della ragione nell’*afferrare intuitivo*. La conoscenza discorsiva e deduttiva, che appartiene certamente all’uomo, è piuttosto una via di smarrimento, una possibilità di errore. Ed è a questa forma di ragione cui Rousseau fa riferimento quando chiama in causa, nel passo citato poc’anzi, l’immagine del ‘pilota inesperto’.

Non è un caso che il vicario non voglia discutere, argomentare astrattamente. Questo era piuttosto lo stile dei filosofi del suo tempo, che sconcertava Rousseau per il carattere sistematico e ‘freddo’ delle loro dimostrazioni:

“Consultai i filosofi, sfogliai i loro libri, esaminai le loro diverse opinioni; li trovai tutti superbi, affermativi, dogmatici, anche nel loro preteso scetticismo, non ignorando niente, non provando niente, burlandosi gli uni degli altri; e questo punto comune a tutti mi parve il solo sul quale essi abbiano tutti ragione”<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> J. – J. Rousseau, *Émile ou de l’éducation*, cit., p. 567 (pp. 538 – 539).

<sup>702</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., p. 133.

<sup>703</sup> “Se io penso bene, la ragione ci è comune e noi abbiamo il medesimo interesse ad ascoltarla: perché non pensereste voi come me?” (J. – J. Rousseau, *Émile ou de l’éducation*, cit., p. 566 [p. 538]).

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 568 (p. 539).

Nessun filosofo è in grado di giungere alla verità. Il vicario giunge così ad una prima ed importante risoluzione:

“Compresi ancora che, lungi dal liberarmi dai miei dubbi inutili, i filosofi non avrebbero fatto altro che moltiplicare quelli che mi tormentavano senza risolverne alcuno. Presi dunque un'altra guida e dissi fra me: 'Consultiamo il lume interiore; esso mi svierà meno di quello ch'essi non mi sviino, o, almeno, il mio errore sarà il mio, ed io mi depraverò meno seguendo le mie illusioni che affidandomi alle loro menzogne'"<sup>705</sup>.

Nella stesura del *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau aveva deciso di difendere «il partito della verità mediante il lume naturale». La *lumière intérieure* torna nella *Professione di fede* come una fonte luminosa capace di illuminare la mente dell'uomo, permettendo di chiudere definitivamente tutti i libri dei filosofi. Rousseau utilizza l'espressione 'lume interiore' per indicare il chiuso spazio della propria coscienza.

Nei suoi scritti, si riscontrano diverse espressioni che stanno ad indicare la coscienza. Essa è una *voce*, una *luce* e, naturalmente, un *sentimento*. Consultare il lume naturale equivale ad un *ritorno a se stessi*, ad un recupero della propria interiorità; quindi, della propria *natura*, più volte da Rousseau designata come unica sorgente di verità per l'individuo:

“Ho abbandonato la ragione e ho consultato la natura, cioè il sentimento interiore<sup>706</sup> che dirige il mio credo indipendentemente dalla mia ragione”<sup>707</sup>.

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, 569 (p. 540).

<sup>706</sup> Sull'importante tema del sentimento interiore in Rousseau, cfr. le interessanti considerazioni di Derathé in R. Derathé, *Le rationalisme de Jean – Jacques Rousseau*, Slatkine Reprints, Genève 1979, p. 66 e sgg.

<sup>707</sup> J. – J. Rousseau, *Correspondance générale*, cit., vol. III, p. 287.

Interrogando il lume naturale, il vicario giunge a prospettare un modello di religiosità che appare diverso sia da quello tipico delle religioni positive, sia da quello proposto dal deismo illuminista. Si tratta di una religiosità che non può essere imposta, ma che nasce e si fonda sul sentimento.

Non la ragione (come affermano i deisti), ma la forza del sentimento porta, infatti, a riconoscere che Dio esiste, in quanto è grazie ad esso che si riesce a cogliere, nella stessa organizzazione finalistica della natura, la dimostrazione della creazione divina del mondo. Così, pure, è nella vita affettiva dell'individuo che si trova la forza per resistere ai mali dell'esistenza e per aspirare all'immortalità.

La *religione naturale* si fonda - essenzialmente - su due principi fondamentali: l'esistenza di Dio (perché i processi e il moto dell'universo non possono non avere una causa) e la libertà e la spiritualità dell'anima. La vita spirituale dell'uomo, la stessa ricerca umana della trascendenza hanno la loro fonte nella coscienza, nel 'lume interiore' che ognuno avverte in sé e che, per Rousseau, costituisce quasi un "istinto divino"<sup>708</sup>, un supremo organo regolatore della condotta umana, punto di forza e di orientamento degli individui nelle tempeste del mondo. Infatti, non è un caso che, dopo aver raggiunto le suddette conclusioni in ambito teoretico - religioso, il vicario cerchi di trarne anche delle direttive di carattere morale:

"Dopo aver così, dall'impressione degli oggetti sensibili e dal sentimento interno che mi porta a giudicare delle cause secondo le mie cognizioni naturali, dedotto le principali verità che mi premeva conoscere, mi rimane da cercare quali massime ne debba trarre per la mia condotta, e quali norme debba prescrivermi per compiere il mio destino sulla terra, secondo l'intenzione di colui che mi ci ha posto. Seguendo sempre il mio

---

<sup>708</sup> J. - J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 596 (p. 558).

metodo, non traggo queste regole dai principi di un'alta filosofia, ma le trovo in fondo al mio cuore, scritte dalla natura in caratteri indelebili"<sup>709</sup>.

In questo passo, va sottolineata la stretta correlazione tra *coscienza* e *natura*. I principi morali, infatti, sono scritti dalla natura nel fondo del proprio cuore, sede della coscienza:

“Vi è nel fondo delle anime un principio innato di giustizia e di virtù, sul quale, nonostante le nostre massime, noi giudichiamo le nostre azioni e quelle altrui come buone o cattive, ed è a questo principio che io dò il nome di coscienza”<sup>710</sup>.

Gli atti della coscienza non sono dei giudizi ma dei sentimenti, che Rousseau tende ad universalizzare nel momento in cui considera la coscienza come un principio innato, appartenente alla natura dell'uomo. Ma, a questo punto, un interrogativo è d'obbligo:

“Se essa parla a tutti i cuori, perché dunque ce ne sono così pochi che l'intendono? Gli è che ci parla il linguaggio della natura, che tutto ci ha fatto dimenticare. La coscienza è timida, essa ama la solitudine e la pace; il mondo e il frastuono la spaventano”<sup>711</sup>.

La coscienza parla il *linguaggio della natura*. Le sue profondità silenziose fuggono il caos e il frastuono del mondo, così come accade nella chiusa del *Discours sur les sciences et les arts*, dove Rousseau ha postulato la possibilità per l'uomo di riattingere l'originaria verità del proprio sé attraverso una *κατάβασις* dentro se stessi. Per salvaguardare il patrimonio interiore dell'uomo, bisogna *circoscriverlo* e allontanarlo dai *lumi funesti*

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 594 (p. 554).

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 598 (p. 556).

<sup>711</sup> *Ibidem*.

della società. È lo stesso obiettivo che Rousseau persegue attraverso la figura del giardino, metafora di un'educazione che tutela e preserva le sue positive potenzialità per evitare che la società le distorca. La coscienza rappresenta quanto di più alto e d autentico l'uomo possenga; Rousseau giunge a farne una sorta di 'sigillo divino' posto nel cuore dell'uomo:

"Coscienza! Coscienza! Istinto divino, voce immortale e celeste; guida sicura di un essere ignorante e limitato, ma intelligente e libero; giudice infallibile del bene e del male, che rendi l'uomo simile a Dio"<sup>712</sup>.

È come se Dio, oltre a manifestarsi nelle opere del creato, avesse voluto concedere all'uomo una scintilla del suo intelletto. Non è un caso, quindi, che la triade metaforica che compare nell'*Émile - lume naturale, giardino, libro della natura* - risulti strettamente strutturata e intrecciata. Se la *lumière intérieure* è l'immagine della dimensione naturale dell'animo dell'uomo, la metafora del giardino dice della possibilità di circoscriverla, recintarla, proteggerla, impedendone uno sviluppo distorto.

Salvaguardare la natura interiore chiama in causa anche la 'natura esteriore' che, conservando le stesse sembianze di quando è uscita dalle mani dell'Autore di tutte le cose (contrariamente a quanto ha fatto l'uomo), diventa una sorta di *epifania dell'essenza più profonda dell'io*, autentica, incontaminata, *naturale*. In quest'accezione positiva, è possibile pensare alla natura come una sorta di allargamento dei confini del giardino, come un grande recinto essa stessa, un libro immenso redatto dal Supremo Artefice, i cui caratteri, naturali e indelebili, sono gli stessi da lui utilizzati per scrivere la pagina più bella dell'animo di ciascuno. Rousseau scrive:

---

<sup>712</sup> *Ibidem*.

“Ho chiuso tutti i libri. Ve n’è uno solo aperto a tutti gli occhi, ed è quello della natura. È in questo grande e sublime libro ch’io imparo a servire e ad adorare il suo divino Autore. Nessuno è scusabile di non leggervi, poiché parla a tutti gli uomini una lingua intelligibile a tutte le menti”<sup>713</sup>.

Un’unica matita ha disegnato lo spettacolo del creato e ha acceso il lume interiore che brucia in ogni anima. Ed è questo il risultato cui si giunge dopo il lungo *tirocinio nella natura*. Che ha dato indicazioni importanti non soltanto in merito all’educazione, ma anche al rapporto tra corpo e ragione, sviluppando un nucleo teorico già presente nella *Julie* (V parte, Lettera III).

Julie spiega che il “buon naturale” presente nei fanciulli bisogna coltivarlo, e tale educazione comincia appena nati. Un’apparente negligenza nasconde una costante e vigile attenzione. Ma, soprattutto, vuole sottolineare che educare un bambino non significa educare un uomo:

“È un errore assai comune credere che i bambini siano ragionevoli già appena nati, e parlare con loro come a uomini prima ancora che sian capaci di parlare. Si crede che la ragione sia lo strumento per istruirli, mentre invece sono gli altri strumenti che devon servire a foggare quello, e che di tutte le istruzioni proprie dell’uomo quella che si acquista più tardi e più difficilmente è appunto la ragione”<sup>714</sup>.

Secondo la teoria rousseauiana, l’infanzia ha il suo modo di vedere, di pensare, di sentire. Esiste uno statuto proprio dell’infanzia, regno dei sensi e dell’affettività. La ragione non si è ancora formata, e non è ad essa, quindi, che l’educazione deve rivolgersi. Piuttosto è la *dimensione sensoriale e corporea* che deve avere le prime attenzioni e le prime cure,

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 614 (p. 572).

<sup>714</sup> *Julie*, cit., p. 584.

perché “l’intenzione della natura è che il corpo si fortifichi prima di esercitare lo spirito”<sup>715</sup>.

L’ “educazione dell’uomo nuovo” (parafrasando il titolo di un volume di André Ravier sull’educazione rousseauiana) muove quindi dalla valorizzazione dell’irriducibile diversità conferita ad ognuno dalla *natura*, per consentire a ciascun individuo di diventare ciò che egli è. “Oltre la costituzione comune alla specie, ognuno trova nascendo un temperamento personale che determina il suo genio e il suo carattere”<sup>716</sup>.

L’educazione deve formare e perfezionare tale temperamento innato, rispettandone tutta la specificità. Sviluppare armonicamente le possibilità e le caratteristiche naturali di ciascuno. Il genio, quindi, non va cambiato né costretto, ma bisogna formarlo e perfezionarlo. “Non si tratta di cambiare il carattere e di piegare il naturale, bensì di spingerlo fin dove è possibile che giunga, di coltivarlo e di impedire che degeneri; perché in questo modo un uomo diventa ciò che è possibile che sia, e l’opera della natura è compiuta in lui dall’educazione”<sup>717</sup>.

Il “cammino della natura”<sup>718</sup> descritto da Rousseau nell’*Émile* rispecchia i nuclei teorici fin qui enunciati. L’obiettivo dell’educazione, “che è un’arte”<sup>719</sup>, è quello di “risvegliare nei cuori i sentimenti della natura”<sup>720</sup>, seguendo la via che essa stessa ha tracciato in noi stessi. Perché, afferma Rousseau, “i nostri veri maestri sono l’esperienza e la sensazione”<sup>721</sup>.

La prima educazione, tende a precisare Rousseau, non è né quella che ci viene dagli uomini, né quella che proviene dalle cose. Queste ultime

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 585. L’importanza del corpo rientra nel progetto rousseauiano della morale sensitiva, come si vedrà in seguito.

<sup>716</sup> *Ibidem*.

<sup>717</sup> *Ibid.*, pp. 588-589.

<sup>718</sup> *Émile*, p. 350.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 467.

giungono successivamente nello sviluppo del fanciullo, poiché la più importante è *l'educazione che viene dalla natura*, "lo sviluppo interiore delle nostre facoltà e dei nostri organi"<sup>722</sup>.

Ad essa devono accordarsi sia l'educazione degli uomini, che "insegna a far uso di questo sviluppo"<sup>723</sup>, sia l'educazione delle cose, ovvero "l'acquisto della nostra esperienza sugli oggetti che ci commuovono"<sup>724</sup>.

La prima educazione si rivolge alle affezioni e disposizioni primitive del fanciullo, alla sua *natura*. Per spiegare il senso e la portata di questo termine, qui riferito alle facoltà corporee, Rousseau determina l'alveo entro cui agisce l'educazione naturale, propedeutica a tutte le altre. Data la complessità del passo, sarà bene riportarlo per intero:

"Noi nasciamo sensibili, e fin dalla nascita siamo colpiti in diversi modi dagli oggetti che ci circondano. Appena abbiamo, per così dire, la coscienza delle nostre sensazioni, siamo disposti a ricercare o a fuggire gli oggetti che le producono; dapprima secondo che ci sono piacevoli o dispiacevoli, poi secondo la convenienza o la sconvenienza che troviamo fra noi e questi oggetti, e infine secondo i giudizi che portiamo su di essi in base all'idea di felicità o di perfezione che ci dà la ragione. Queste disposizioni si estendono e si consolidano a mano a mano che diventiamo più sensibili e più illuminati; ma, costrette dalle nostre abitudini, esse si alterano più o meno per causa delle nostre opinioni. Prima di questa alterazione, esse sono ciò ch'io chiamo in noi la natura"<sup>725</sup>.

Agire sulla sensibilità prima dell'intervento di ogni facoltà di tipo razionale significa delimitare e valorizzare l'intensità e l'acutezza che i

---

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> *Ibidem*.



sensi possiedono nel percepire sollecitazioni esterne. Durante tutte le successive tappe che porteranno, gradualmente, allo sviluppo della ragione, Rousseau tenterà di mantenere inalterato questo nucleo sensoriale che egli ritiene il più autentico, privo di ogni calcolo di tipo utilitaristico.

Tutto ciò che arriva al fanciullo vi giunge attraverso i suoi sensi; per questo, la prima ragione dell'uomo (e la più importante) è una "ragione sensitiva, che serve di base alla ragione intellettuale<sup>726</sup>". La vera ragione dell'uomo non si forma indipendentemente dal corpo; piuttosto, per imparare a pensare, bisogna esercitare i nostri sensi e i nostri organi, che sono "gli strumenti della nostra intelligenza"<sup>727</sup>.

L'elogio della sensibilità nell'*Émile* continua con un'affermazione che Rousseau non soltanto enuncerà con forza, quale paradigma del suo pensiero, ma che metterà in pratica quando egli stesso si presenterà quale *apostolo del sentimento*:

"I nostri primi maestri di filosofia sono i nostri piedi, le nostre mani, i nostri occhi. Sostituire dei libri a tutto ciò non è insegnarci a ragionare, ma insegnarci a servirci della ragione altrui; è apprenderci a creder molto e a non saper mai nulla"<sup>728</sup>.

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> *Ibidem*.

## CAPITOLO SESTO

### Le opere autobiografiche: estetica della rêverie e morale sensitiva

“Se esiste uno stato in cui l’animo possa trovare una posizione abbastanza stabile per riposarvi appieno e raccogliervi tutto il suo essere senza aver bisogno di richiamare il passato e di inoltrarsi nell’avvenire, in cui il tempo non conti e il presente duri sempre senza però dar segno del suo durare e senza traccia di successione, senza alcun *sentimento* di privazione o di gioia, di piacere o di pena, di desiderio o di timore, eccetto quello *della propria esistenza in modo che da solo possa riempire interamente l’anima*; fin tanto che un simile stato dura, chi vi si trova può dirsi felice” .

J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*

#### 6.1 Confessioni e sentimento dell’esistenza.

“La sua immaginazione non gli dipinge nulla; il suo cuore nulla gli domanda. I suoi modesti bisogni si trovano così facilmente alla mano, e così lontano egli è dal grado di conoscenze necessarie a desiderar d’acquistarne di maggiori, che non può aver previdenza né curiosità [...]. La sua anima, cui nulla commuove, *si abbandona al solo sentimento dell’esistenza attuale senza idea dell’avvenire, per quanto prossimo*”<sup>729</sup>.

---

<sup>729</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l’origine et les fondemens de l’inégalité parmi les hommes*, cit., p. 144 (p. 49). Il corsivo è mio.

Nel *Discours sur l'inégalité*, Rousseau aveva spiegato che nello stato di natura l'uomo era "limitato alle pure sensazioni"<sup>730</sup>. Ciò che, peculiarmente, caratterizza l'uomo selvaggio è il sentimento dell'esistenza, il puro sentire di sé, una sorta di autopercezione viva del proprio io:

"Il primo sentimento dell'uomo fu quello della sua esistenza; la sua prima cura, quella della sua conservazione"<sup>731</sup>.

Questa è una delle principali declinazioni che il sentimento racchiude nell'opera di Rousseau. Esso non soltanto una connotazione biologica, nel senso di provare impressioni e subire modificazioni in seguito a sollecitazioni esterne.

Si tratta qui, nel caso del sentimento dell'esistenza, di riempire tale sentire di un contenuto particolare: il proprio essere, appunto, il che prevede una vera e propria intuizione, una evidenza interiore degli stati che compongono il fluire della propria vita affettiva, *naturale*. Il compito di Rousseau sarà sempre quello di "discernere in ogni sentimento ciò che è primo e «naturale»: il sentimento appare come il fondamento della sua antropologia"<sup>732</sup>.

Nelle *Confessions* ciò emerge con forza ed evidenza. In questo scritto Rousseau intende mostrare la verità della *sua* natura per preservare la trasparenza e la purezza del *proprio* animo:

"Vidi che era inutile cercare lontano la propria felicità quando si trascura di coltivarla in se stessi. Ha, infatti, un bel venire dal di fuori, ma non

---

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>731</sup> *Ibidem*.

<sup>732</sup> J. Sgard, *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, Centre d'étude des sensibilités de l'Université de Grenoble III, Slatkine, Genève 1980, p. 8.

può rendersi manifesta se non quando trova nel nostro intimo un animo in grado di gustarla”<sup>733</sup>.

*Les Confessions* sono infatti il racconto della nuda verità di Jean-Jacques:

“Voglio mostrarmi tutt’intero al pubblico. Per far questo, occorre che nulla di me gli rimanga oscuro o celato; occorre ch’io mi tenga senza fine sotto i suoi occhi; che mi segua in ogni smarrimento del cuore, in tutti i recessi della mia vita; che non mi perda di vista un solo istante”<sup>734</sup>.

Nei suoi *Marginalia*, Edgar Allan Poe descrive l’impossibilità per un uomo di sondare gli abissi dell’animo umano. Se qualche ambizioso, egli dice, volesse rivoluzionare l’universo del pensiero, delle opinioni e dei sentimenti umani, non dovrebbe far altro che pubblicare un ‘librettino’ intitolato *Il mio cuore messo a nudo*. Ma, con un’immagine molto suggestiva, Poe asserisce che nessuno oserà scrivere un tale libro, e che nessuno saprebbe scriverlo, anche se osasse: perché la carta si raggrinzirebbe e prenderebbe fuoco a contatto con la penna infiammata<sup>735</sup>.

Secondo Poe, nessuno avrà l’ardire di porsi un così arduo obiettivo. E se qualcuno oserà mai farlo, il suo scopo si voterà ben presto al fallimento. A dire che il cuore umano ha ombre che mai nessuno potrà portare alla luce, profondità che mai raggiungeranno la superficie, labirinti segreti e cantucci nascosti che sono sconosciuti anche a chi di quel cuore sente il battito dentro di sé.

Mentre Poe consegnava alla carta i suoi pensieri, qualcuno, quasi un secolo prima, aveva già sfidato ogni limite. Jean-Jacques ha scritto *Les Confessions*. Ma il titolo di quest’opera avrebbe ben potuto essere *Il mio*

---

<sup>733</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., p. 149.

<sup>734</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., 90 (p. 792).

<sup>735</sup> E. A. Poe, *Marginalia*, in E. A. Poe, *Filosofia della composizione ed altri saggi*, tr. it. di L. Koch e F. Mazzarotto, Guida, Napoli 1986, pp. 70 – 71.

*cuore messo a nudo*. Queste parole, infatti, rispecchiano pienamente la volontà di Rousseau di manifestare, davanti a Dio e agli uomini, la *sua* verità:

“Vorrei potere rendere trasparente la mia anima agli occhi del lettore, e cerco quindi di mostrargliela sotto ogni lato, di chiarirgliela sotto tutte le luci, di fare in modo che nulla vi avvenga senza ch’egli possa controllarlo e giudicare da sé il principio che produce ogni impulso”<sup>736</sup>.

Rousseau vuole mettere a nudo il proprio sé, mostrare tutti i recessi del proprio cuore, dire *tutto*. La metafora che, come si è più volte si è sottolineato, è strettamente correlata a quella della nuda verità è quella del suo svelamento. Rendere trasparente la propria anima è possibile soltanto se viene eliminato ogni *velo*, tutto ciò, quindi, che possa ri-velare e nascondere la propria verità interiore.

Il processo di *dévoilement* del sé giungerà ad un punto di resistenza. La *κατάβασις* dentro il proprio animo raggiungerà il suo culmine quando incontrerà il nucleo irriducibile della propria interiorità, lo *spazio interiore dell’autenticità dell’io che è ancora ‘secondo natura’*. Il *bonheur* perseguito da Rousseau nell’ultima parte della sua esistenza è segnato, infatti, da un estremo restringimento del sé (*recentrement du soi*), che mira a circoscrivere, nella propria anima, la parte più autentica del proprio sé:

“Cominciamo a ridiventare noi stessi, a concentrarci in noi, a circoscrivere la nostra anima con gli stessi limiti che la natura ha dato al nostro essere, cominciamo insomma a raccoglierci intorno a ciò che

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 141 (p. 843). Nel libro IX de *Les Confessions*, Rousseau scriverà: “Il mio cuore, trasparente come il cristallo, non seppe mai nascondere per un minuto di seguito un sentimento appena vivo che vi si fosse rifugiato” (*ibid.*, p. 407 [p. 985]).

siamo, di modo che, volendo conoscerci, tutto ciò che ci compone ci si venga a presentare tutto in una volta”<sup>737</sup>.

Le azioni descritte da Rousseau in questo passo invitano alla *costruzione di un giardino dell'anima*, che consenta di circoscrivere quanto nell'uomo c'è di autentico e *naturale*. Non è un caso che, nelle opere autobiografiche, Rousseau ricorre a spazi chiusi (il *giardino*, l'*isola*) e 'claustrali' (la *prigione*) per delineare una vera e propria *topografia della spirito*, una *geografia dell'anima*. È come se Rousseau facesse una vera e propria “esperienza spaziale del sentimento dell'esistenza”<sup>738</sup>, in quanto le metafore spaziali contenute nei suoi ultimi scritti sono lo specchio della sua anima solitaria.

La *nuda verità* è diventata l'autentica verità del proprio io, *messa a nudo* attraverso un processo di *svelamento* che giunge alla circoscrizione di uno *spazio interiore*, i cui confini sono ormai quelli dell'anima.

Rousseau apre le *Confessions* con una dichiarazione di esclusione, che si dà nella differenza e nell'alterità rispetto al resto del mondo:

“Mi accingo ad un'opera senza esempi e senza imitatori. Voglio mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della natura, e quest'uomo sarò io, io solo. Sento il mio cuore e conosco gli uomini. Non sono come alcun altro da me conosciuto, e oso credere di non essere fatto come alcun altro che esista. Se non valgo di più, sono almeno diverso”<sup>739</sup>.

---

<sup>737</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., p. 158.

<sup>738</sup> G. – A. Goldschmidt, *Jean – Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude*, cit., p. 135.

<sup>739</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 5 (p. 747). A proposito di questo passo iniziale de *Les Confessions*, Raymond Trousson sostiene che “Dès les premières lignes des *Confessions*, Rousseau trace autour de lui un cercle magique [...]. Peut – on, de manière plus catégorique, revendiquer sa différence et sa singularité? Entre lui et les autres, il creuse un isthme de séparation, s'isole, s'insularise [...]. Rassembler ses forces intérieures, circonscrire son âme pour la soustraire à l'action

In questo passo, vanno evidenziati due aspetti. In primo luogo, Rousseau non soltanto si fa portavoce della *verità della natura*, ma ne diventa la personificazione. È Jean-Jacques l'uomo di natura, la testimonianza più forte che la verità alberga *in interiore homine*. Le pagine de *Les Confessions* accoglieranno il racconto della sua esistenza, un lungo memoriale da cui emergerà la purezza e la trasparenza della sua anima.

Realizzando il suo ritratto (e qui si arriva al secondo punto), Rousseau pone una differenza tra sé e gli altri uomini. In queste prime righe, egli sta già dipingendo *l'isola Jean - Jacques*. Il cerchio di solitudine che lo circonda rimanda all'insularità dell'io, ad una dimensione del sé circoscritta, separata da tutto ciò che ad essa è estraneo. I confini di questa particolare isola altri non sono che quelli della propria anima.

Rousseau si appresta così a descrivere ogni aspetto della sua vita interiore, per "mostrarsi ai suoi simili come un uomo nella naturalezza della sua verità, che tiene ancora alla situazione trascendente dell'ultimo giudizio, poiché crede di potersi confrontare con la vista dell'intimità svelata, quale ha dell'uomo la Spirito Eterno"<sup>740</sup>:

"Suonino quando vogliono le trombe dell'estremo giudizio, io andrò e, con questo libro in mano, mi presenterò al giudice supremo. Dirò sicuro: 'Ecco ciò che ho fatto, ciò che ho pensato, ciò che sono stato [...]. Ho svelato il mio intimo come Tu stesso l'hai visto, Essere eterno'"<sup>741</sup>.

Il motto delfico invocato da Rousseau all'inizio del *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* diviene qui la certezza più salda, tanto da affiancarsi e, addirittura, anticipare la conoscenza divina.

L'autopalesarsi di Rousseau è privo di *veli*. Egli vede se stesso con sguardo trasparente, *divino*. "La conoscenza di sé è la liberazione,

---

*perverse du monde extérieure, telle est l'attitude qu'il adopera de plus en plus nettement au fil de son existence*" (R. Trousson, *Jean - Jacques Rousseau et le mythe insulaire*, cit., p. 105).

<sup>740</sup> H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, cit., p. 59.

<sup>741</sup> J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 5 (p. 747).

adeguata alla conoscenza divina, del soggetto dalla soggettività, la sua verità è diventata la nuda verità per eccellenza”<sup>742</sup>. Rousseau è la verità. È l’uomo di natura degli inizi, che si ripresenta, però, in una maniera molto significativa poiché, con ancora più forza, egli inscena la *verità della natura* che i suoi simili, vivendo in un “teatro di errori e di miserie”<sup>743</sup>, non hanno mai conquistato.

Come rileva Hans Blumenberg, la manifestazione di tale verità

“trova uno dei suoi riflessi più sorprendenti allorché, un giorno, qualcuno pretende che la contabilità della sua vita non possa essere tenuta in cielo, ma debba essere tenuta da lui stesso, e si vede comparire davanti ai giudici divini col libro della sua vita in mano: Rousseau all’inizio de *Les Confessions*”<sup>744</sup>.

L’immagine del libro è molto significativa. L’abbiamo già incontrata nell’*Émile*, laddove simboleggia la natura che, come un codice archetipo, è scritto con gli stessi caratteri *naturali* che formano l’alfabeto dell’animo umano. La natura diventa lo specchio del proprio sé. Nel passo del *Les Confessions* poc’anzi citato, la metafora del libro unifica questi due aspetti.

*Les Confessions* sono il libro della *natura interna* di Rousseau che, attraverso il racconto delle sue vicende, mette in luce le disposizioni interiori che le animavano, sempre pure ed autentiche. Quindi, *naturali*, e forse più che naturali. Si è già detto che Rousseau si erge come l’uomo della natura in mezzo alla società corrotta. Con una differenza, però, notevole rispetto alla condizione edenica primigenia.

Vivendo in una dimensione amorale e premorale, l’uomo di natura non poteva scegliere tra il bene e il male, il giusto e l’ingiusto, la verità e la

---

<sup>742</sup> H. Blumenberg, *La legittimità dell’età moderna*, cit., p. 117.

<sup>743</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., p. 135.

<sup>744</sup> H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, cit., p. 27.



menzogna. Rousseau, invece, malgrado la miseria e la caducità che contraddistinguono ogni individuo, malgrado anche le vessazioni cui egli è sottoposto dalla cattiveria dei suoi persecutori, può dirsi, fino in fondo, buono e vero. In attesa del giudizio divino, il ginevrino prega l'Essere Supremo di sottoporlo a quello umano:

“Raccogli attorno a me l’innumerevole folla dei miei simili: che ascoltino le mie confessioni, che arrossiscano per le mie indegnità, che gemano per le mie miserie; che ciascuno d’essi, a sua volta, apra il suo cuore con la stessa sincerità ai piedi del tuo trono e poi uno solo Ti dica, se osa: ‘Io fui migliore di quell’uomo’”<sup>745</sup>.

Dopo aver svolto, queste importanti riflessioni, Rousseau comincia il lungo racconto della sua vita. Nel primo libro de *Les Confessions*, una rilevante immagine metaforica emerge quando Rousseau si accinge a descrivere il periodo della sua fanciullezza trascorso a Bossey presso il pastore Lambercier.

È il 1722. Rousseau ha circa dieci anni ed è costretto a lasciare Ginevra perché il padre, in seguito ad una rissa, deve partire alla volta di Nyon. Il piccolo Jean-Jacques, insieme al suo cuginetto Abraham, viene messo ‘a pensione’ dai Lambercier. Egli vi trascorre dei momenti indimenticabili. Nei ricordi di un Rousseau ormai maturo, Bossey diventa l’immagine del recinto edenico, dell’innocenza infantile, di quella felicità piena e incondizionata che si trova soltanto nella prima fanciullezza, e poi mai più. “Bossey è per Rousseau la prima delle sue isole”<sup>746</sup>, e sarà sempre ricordata con la nostalgia e il ricordo del paradiso perduto.

La condizione di perfetto *bonheur* muta, però, ben presto. Un evento sconvolge il fluire sereno dei giorni, segnando profondamente la vita di

---

<sup>745</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 5 (p. 747).

<sup>746</sup> R. Trousson, *Jean – Jacques Rousseau et le mythe insulaire*, cit., p. 105.

Rousseau. Un episodio fa sì che egli si lasci alle spalle i sogni e l'innocenza dell'infanzia. Il piccolo Jean - Jacques viene incolpato ingiustamente di aver rotto il pettine della signorina Lambercier. Le apparenze sono tutte contro di lui, ma egli non ne ha colpa. Non viene creduto, e, per questo, viene punito. Rousseau così racconta:

“Finì allora la serenità della mia vita di fanciullo. Da quel momento cessai di gioire di una felicità piena, e anche oggi sento che là si arresta il ricordo degli incanti della mia fanciullezza. Restammo a Bossey ancora per qualche mese. Ci restammo come ci viene raffigurato il primo uomo che è ancora nel paradiso terrestre, ma ha cessato di gioirne. In apparenza la situazione era immutata, ma in realtà era tutta un'altra maniera di essere. L'attaccamento, l'intimità, il rispetto, la confidenza, non legavano più gli alunni alle loro guide; non li guardavamo più come dei, capaci di leggere nei nostri cuori; eravamo meno vergognosi di agire male e, più timorosi di essere accusati, cominciavamo a nasconderci, a ribellarci, a mentire. Tutti i difetti della nostra età guastavano la nostra innocenza e rendevano brutti i nostri giochi. Anche la campagna perdette ai nostri occhi quel fascino di dolcezza e di semplicità che arriva al cuore: ci sembrava deserta e cupa, si era come coperta di un velo che ce ne nascondesse le bellezze”<sup>747</sup>.

Il bambino sente in modo intollerabile il mistero dell'ingiustizia. Ha appena imparato che l'intima certezza dell'innocenza è impotente contro le prove apparenti dell'errore. D'ora in poi, il paradiso è perduto. Come rileva Starobinski,

“i termini di cui Rousseau si serve per descrivere le conseguenze dell'incidente del pettine spezzato assomigliano stranamente alle parole con le quali il primo *Discorso* dipinge il 'corteo di vizi' che fa irruzione da

---

<sup>747</sup> J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 19 (p. 755).

quando ‘non si osa più apparire ciò che si è’. In entrambi i testi Rousseau parla di una scomparsa della *fiducia*, ed evoca poi un *velo* che si frappone”<sup>748</sup>.

Infatti, nel passo de *Les Confessions* è evidente il legame che tale metafora intrattiene con molte pagine dell’*Émile*, dove veniva più volte sottolineata la *corrispondenza* (che abbiamo definito anche *Stimmung*) tra anima (natura interna) e paesaggio (natura esterna)<sup>749</sup>.

Un velo ormai ricopre l’animo del piccolo Rousseau, che ha conosciuto la scissione, la frattura, non avendo potuto comunicare *immediatamente* la sua verità, così chiara, così autentica. Lo stesso velo si materializza coprendo il paesaggio di Bossey, proiettato dallo sguardo del bambino. Quando il cuore ha perduto la sua trasparenza, lo spettacolo della natura si offusca e si turba.

L’episodio di Bossey termina con la distruzione dell’innocenza e della ‘bontà’ originaria che, simultaneamente, si traduce in un addio allo splendore della natura. La campagna si vela e la luce del mondo si ottenebra quando fra Rousseau e se stesso è caduto un velo, nascondendo la sua ‘natura originaria’ e la sua innocenza. Novello Adamo, egli ha conosciuto il peccato originale, che lo ha costretto ad abbandonare il giardino posto a oriente di Eden. Anche Rousseau abbandona i suoi *petits jardins*:

“Smettemmo di coltivare i nostri piccoli giardini, i nostri fiori, le nostre erbe. Non andammo più a smuovere leggermente la terra e a gridare di gioia scoprendo il germe del grano che avevamo seminato. Ci disgustammo di questa vita; gli altri si disgustarono di noi; mio zio ci

---

<sup>748</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l’ostacolo*, cit., p. 33.

<sup>749</sup> “Lo spettacolo della natura si trova solo nel cuore dell’uomo” (J. – J. Rousseau, *Émile ou de l’éducation*, cit., p. 431 [p. 459]).

ritirò e ci separammo dal signore e dalla signorina Lamercier stanchi gli uni degli altri e poco dispiaciuti di lasciarci”<sup>750</sup>.

La presenza della metafora del giardino nell’opera di Rousseau è costante. In questo passo, il ginevrino richiama i piccoli giardini come *immagine dell’Eden dell’infanzia*, dell’innocenza, del *bonheur* puro e naturale della prima età. I *petits jardins* esprimono, dal punto di vista della biografia di Rousseau, ciò che storicamente accade all’uomo che ha voltato le spalle alla «*beau rivage*», immagine che, nel primo *Discours*, è il simbolo della felicità di un’anima pura che vive in una sorta di recinto edenico, che è lo stato di natura.

Rousseau lascia, quindi, Bossey, trascorrendo due anni da ‘giovane viandante’, abbandonato ai suoi sogni, libero di vagare per la campagna, incantandosi di fronte ad una natura splendida, dominata dal massiccio del Salève. Nel cuore porterà sempre il ricordo della felice quiete di Bossey, che cercherà in tutti i modo di rivivere, come in un *paradiso ritrovato*.

Nel secondo libro de *Les Confessions*, le peregrinazioni di Rousseau vedono una prima importante sosta. Come un altro adolescente vagabondo, Arthur Rimbaud, che di lì a un secolo cercherà libertà, amore e poesia sulle strade della Francia, così Rousseau prende quella delle Savoie, scendendo verso sud con il cuore pieno di speranze.

Il ginevrino cerca riparo nel villaggio di Confignon, dove lo accoglie il curato cattolico Benoît de Pontverre. Il ragazzo ha fame, freddo ma, soprattutto, ha bisogno di un posto dove rifugiarsi. Si dichiara così pronto a convertirsi, purchè lo aiuti. Il curato lo indirizza così a Chambéry, presso Madame de Warens. Quest’ultima è un’ex – protestante appena convertitasi al Cattolicesimo, impegnata in opere caritatevoli grazie ad una pensione del re di Sardegna.

---

<sup>750</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 21 (p. 755).

Il primo incontro con Madame de Warens segnerà Rousseau per tutta la vita.

“Alla fine arrivo e vedo la signora di Warens. Questo periodo della mia vita ha deciso del mio carattere; non posso sorvolarlo con leggerezza [...]. Era la domenica delle Palme dell’anno 1728. Corro per seguirla, la vedo, l’aspetto, le parlo...Debbo ricordarmi del luogo: dopo l’ho spesso bagnato delle mie lacrime e coperto dei miei baci. Ahimè! Potessi cingere con una balaustra d’oro quel luogo felice! Potessi attirarvi gli omaggi di tutta la terra! Chiunque ami onorare i monumenti della salvezza degli uomini non dovrebbe avvicinarvisi che in ginocchio”<sup>751</sup>.

Cingere con una balaustra il *luogo felice* del primo incontro con colei che, di lì a poco, avrebbe chiamato *Maman*: Rousseau vorrebbe creare una sorta di *recinto*. Un *giardino* che sia il simbolo del «*court bonheur de sa vie*» (che il ginevrino si accinge a raccontare) trascorso accanto a colei che ha inciso fortemente sull’esistenza di Jean-Jacques, e che figurerà nell’ultima pagina scritta da Rousseau (la *Dixième Promenade* nelle *Rêveries*, incompiuta) prima della sua ultima passeggiata verso l’*Île des Peupliers*.

Prima, però, di poter godere dell’affetto e delle cure di Madame de Warens, Rousseau dovrà ancora consegnarsi ad una vita da *viandante* (le cui vicende il ginevrino descrive nel III e nel IV libro). Seguendo, infatti, le indicazioni della donna, Rousseau parte alla volta di Torino. Egli racconta questo *viaggio* con toni entusiastici:

“Non ricordo di aver avuto in vita mia un periodo più completamente esente da preoccupazioni e dolore, come questo dei sette o otto giorni che impiegammo per questo viaggio [...]. Questo ricordo mi ha lasciato il desiderio più vivo per tutto quello che vi è collegato, specialmente per le

---

<sup>751</sup> *Ibid.*, pp. 48 – 49 (p. 771).

montagne e i viaggi a piedi. Non ho viaggiato a piedi che nei miei giorni belli e sempre con grande piacere”<sup>752</sup>.

Rousseau rievoca il viaggio a Torino parlandone come di una *lunga passeggiata*. Già si palesa qui la ‘mania errabonda’ che caratterizzerà gli ultimi anni della sua vita. Ma è possibile fare un’ulteriore considerazione. Come nel caso di Emilio, anche in questo passo (e sarà così in tutto il racconto de *Les Confessions*) ritorna la figura del viaggio come immagine del percorso di formazione di Rousseau. La sua vita sarà costellata di numerosi viaggi, in seguito alla ‘cacciata’ dal ‘paradiso terrestre’ di Bossey. Novello Adamo, la sua sarà una ricerca erratica alla conquista del *repos* e di un *bonheur* duraturo e assoluto, fino a giungere al ‘paradiso ritrovato’.

I viaggi di Jean-Jacques, ogni volta (e non casualmente), segneranno una tappa importante del cammino da lui intrapreso. Ne è un esempio proprio il viaggio a Torino, dove Madame de Warens ha condotto Rousseau. Il giovane, infatti, abiura e si converte al Cattolicesimo il 23 aprile del 1728, all’Ospizio dei Catecumeni. Rousseau ha sedici anni, la stessa età in cui, nell’*Émile*, il ‘giovane fuggiasco’ racconta di aver ascoltato la *Professione di fede del vicario savoiano*.

Rousseau resterà poco tempo nella capitale sabauda, mantenuto dapprima dalla pubblica carità, poi trovando lavoro come lacchè presso Madame de Vercellis. Ben presto, egli preferirà abbandonare Torino per tornare dalla prima persona che gli ha mostrato comprensione e affetto: Madame de Warens, o *Maman*, come ormai la chiama:

“Sin dal primo giorno si stabilì tra noi la più dolce familiarità come poi è continuata per tutto il resto della vita. Piccolo fu il mio nome; mamma il suo, e restammo sempre piccolo e mamma, anche quando gli anni cancellarono, quasi, la differenza che c’era tra noi. Mi sembra che questi

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 59 (p. 777).

due nomi rendano a meraviglia l'idea dei nostri rapporti, la semplicità delle nostre maniere e, soprattutto, l'attaccamento dei nostri cuori"<sup>753</sup>.

Madame de Warens lo accoglie nuovamente a Chambéry. È interessante, a tal proposito, soffermarsi sulla descrizione del *luogo* che ospita la casa di *Maman* e delle impressioni da esso suscitate nel giovane Jean - Jacques:

"Ella abitava una vecchia casa ma abbastanza grande per avere una bella stanza disponibile della quale fece la sua stanza di rappresentanza e che fu quella nella quale mi alloggiò [...]. Oltre il ruscello e il giardino si scorgeva la campagna. Questa veduta non era una cosa indifferente per il giovane ospite. Per la prima volta dopo Bossey avevo del verde davanti alla mia finestra. Sempre limitato da muri, non avevo avuto sotto i miei occhi che tetti o il grigio delle strade [...]. Consideravo questo incantevole paesaggio ancora come uno dei doni della mia cara patrona: mi sembrava che ella l'avesse messo là per me; mi ci adagai tranquillamente vicino a lei; la vedevo ovunque tra i fiori e il verde: il fascino suo e quello della primavera si confondevano ai miei occhi. Il mio cuore chiuso sino ad allora si sentiva più aperto in tutto questo spazio e i miei sospiri si innalzavano più liberamente tra questo verde"<sup>754</sup>.

Come si è avuto già modo di evidenziare, per Rousseau Bossey è l'emblema del *bonheur* dell'infanzia, totale ed assoluto, venuto meno con il famoso episodio del pettine. Il paesaggio si era ricoperto di un velo, e l'animo stesso di Rousseau non era più quello di un bambino. Abbandonò Bossey come il primo uomo aveva lasciato il paradiso terrestre. Da allora Rousseau ha errato di città in città. Il suo sguardo è

---

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 106 (p. 804).

<sup>754</sup> *Ibid.*, pp. 104 - 105 (pp. 803 - 804).

stato sempre 'limitato da muri', imbattendosi continuamente nei tetti o nel grigiore delle strade.

Per la prima volta, a Chambéry, il giovane Rousseau possiede una finestra dalla quale ammirare il paesaggio circostante. Fuor di metafora, accanto a Madame de Warens a Rousseau sembra di poter rivivere i giorni sereni di Bossey. L'aprirsi del paesaggio dinanzi a sé dice il dilatarsi del suo animo verso un nuovo e possibile *bonheur*. Rousseau *sente*, infatti, che quell'incantevole paesaggio sia stato messo lì proprio da *Maman* per lui. Paesaggio che altro non è se non la *traduzione spaziale dell'animo e dei sentimenti* del ginevrino. Questo brano de *Les Confessions* testimonia un *file rouge* che attraversa i *contenuti* e i *sensi* dell'*estetica ambientale* delineata da Rousseau nelle sue opere.

Come si è più volte constatato, i luoghi spaziali di cui le pagine rousseauiane sono costellate delineano una vera e propria *topografia dello spirito*. Sono metafore della dimensione morale del filosofo, le quali attestano uno stretto legame tra l'estetica e l'etica dei paesaggi descritti. Legame, a sua volta, caratterizzato dal concetto di *Stimmung*: se, da un lato, è la natura esterna che contribuisce a creare, nell'animo dell'osservatore, un particolare 'clima' interiore (il dilatarsi dello spazio paesaggistico dinanzi allo sguardo di Rousseau), dall'altro è lo stato d'animo interiore che colora il reale di soggettività (il Rousseau che guarda dalla finestra della sua camera non è il vagabondo e confuso Jean – Jacques, ma un giovane che crede di aver trovato pace e *bonheur* accanto a *Maman*).

Il paesaggio che si apre alla vista di Rousseau declina, quindi, una nuova speranza di felicità. Dell'entrata nella sua nuova abitazione, il ginevrino ha detto:

"Sentivo che un nuovo paradiso m'aspettava oltre la soglia, e non desideravo che d'andargli incontro"<sup>755</sup>.

---

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 131 (p. 827).



Ma Chambéry, almeno in un primo momento, non è Bossey. Rousseau lascia ben presto la casa di *Maman*, la quale gli cerca un possibile impiego. Il ginevrino, di tappa in tappa, giunge da Annecy a Losanna, da Boudry a Friburgo, da Berna a Neuchâtel, ma sempre con lo sguardo rivolto a *Maman* e al paesaggio di Chambéry.

Decide, dunque, dopo molte vicissitudini, di ritornare in Svizzera. Rousseau, così, intraprende una lunghissima marcia che non solo soddisfa la sua propensione alla solitudine, il suo amore per la natura, ma che lo stimola a ragionare e a raccogliere idee:

“Non ho mai tanto pensato, tanto esistito, tanto vissuto, mai sono stato tanto me stesso, se così si può dire, nei viaggi che ho fatto solo e a piedi. La marcia è qualche cosa che anima e ravviva le mie idee: non posso quasi pensare quando sono fermo, il mio corpo deve essere in moto perché vi metta il mio spirito”<sup>756</sup>.

In questo passo, si rintraccia un altro segnale della *mania ambulante* che animerà le giornate del Rousseau *promeneur solitaire*. La passeggiata favorisce il movimento dei pensieri, vivifica le idee, apre alla molteplicità delle immagini della natura circostante, riflesso dei multiformi labirinti in cui scorrono i concetti e i sentimenti dell'uomo.

Un secolo dopo, Nietzsche, con una intuizione, per così dire, *rousseauiana* (paradossale, se si vuole, in un anti-rousseauiano come il filosofo tedesco), farà ‘un paio di cenni alla sua morale’. Tra le regole da lui enumerate, ce n'è una che dice di “non fidarsi dei pensieri che non sono nati all'aria aperta e in movimento”<sup>757</sup>. La stessa regola, forse, da Rousseau applicata durante il suo cammino verso la Svizzera.

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 139 (p. 836).

<sup>757</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 2005, p. 36.

Durante questa lunga passeggiata, Rousseau non è vagabondo per partito preso. Qualche paragrafo successivo, egli continua specificando:

“Adoro camminare a mio agio, fermarmi quando mi piace. La vita ambulante è quella che fa per me. Percorrere le strade a piedi col bel tempo, in un bel paesaggio, senz’aver fretta, e avendo come meta finale un luogo gradevole: ecco fra tutte le maniere di vivere qual è quella che preferisco”<sup>758</sup>.

Un vagare, quindi, non forzato da eventi esteriori, ma scelto volontariamente. Più che un vagabondo, Rousseau si presenta come un *promeneur* con una meta finale: *Maman*.

Nel 1732, il ginevrino fa ritorno a Chambéry, a casa della sua protettrice. Fra l’austera dimora di Chambéry e *Les Charmettes*, luogo di campagna che egli adora, Rousseau trascorre il tempo dando lezioni di musica, dirigendo piccoli concerti, scrivendo una commedia (il *Narcisse*) e colmando le lacune della propria formazione culturale. Per la prima volta da molto tempo, egli è finalmente felice. Infatti, Rousseau definisce questa idilliaca situazione come il “*court bonheur de ma vie*”<sup>759</sup>, il cui racconto rappresenta il cuore del V libro de *Les Confessions*.

In particolare, è il piccolo ritiro de *Les Charmettes* a costituire, in questo periodo, un *lieu heureux*, dove Rousseau trascorre giornate serene e tranquille in compagnia di *Maman* e del suo intendente Claudio Anet, il quale inizia Rousseau allo studio della botanica<sup>760</sup>. Così il ginevrino descrive l’asilo de *Les Charmettes*:

---

<sup>758</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 141 (p. 837).

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 169 (p. 872).

<sup>760</sup> “Non conosco al mondo uno studio più confacente ai miei gusti naturale di quello delle piante, e la vita che da dieci anni conduco in campagna non è che una perpetua erborizzazione” (*ibid.*, p. 149 [p. 851]).

“Un possesso del signor de Conzié alle porte di Chambéry, ma appartato e solitario come se ne fossimo stati a cento leghe: fra due poggi abbastanza elevati e una valletta volta da settentrione a mezzodì, in fondo a cui scorre un rivolo fra ciottoli e alberi. Lungo quella valle, a mezza costa, sorgono alcune case sparse: una vera tentazione per chi voglia un asilo un poco in disparte e selvaggio”<sup>761</sup>.

Come giustamente nota Trousson, *Les Charmettes* rappresentano l’ennesimo spazio insulare di *bonheur* presente nell’opera di Rousseau:

“Madame de Warens gli offre il rifugio de *Les Charmettes* Egli ritrova il suo scenario prediletto: un luogo ritirato, un verziere, un giardino, un bosco, una fontana, una società ristretta in cui egli può darsi completamente al suo amore per lo studio e al suo gusto per l’ozio [...]. Lo spazio di felicità è ai suoi occhi quello che, senza rompere con il mondo esterno, conserva con esso solo dei contatti assai rari, bastando a se stesso. È rifugio contro il male e, al contempo, ritiro privilegiato i cui l’essere si rivela e si espande”<sup>762</sup>.

Il *buen retiro* de *Les Charmettes*, luogo tanto amato da Rousseau, altro non è che lo spazio circoscritto e protetto della propria felicità. Esso è lo specchio della propria anima, la vera fonte del suo *bonheur*:

“Mi alzavo col primo sole, ed ero felice; passeggiavo, ed ero felice [...]. Percorrevo i boschi, le coste, vagavo nei valloni, leggevo, oziavo; lavoravo nel giardino, raccoglievo la frutta, davo una mano in casa, e la felicità mi seguiva dappertutto. Senza nessun motivo preciso era dentro di me e non mi lasciava un istante”<sup>763</sup>.

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 165 (p. 866).

<sup>762</sup> R. Trousson, *Jean – Jacques Rousseau et le mythe insulare*, cit., p. 106.

<sup>763</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 172 (p. 874).

Già in questo breve periodo felice della vita di Rousseau, si palesa la sua volontà di isolarsi, autoescludersi, fondando la sua idea di *bonheur* sull'introflessione dell'io e sul ripiegamento dell'anima su se stessa. Di questo periodo di vita campestre, il ginevrino, rivolgendosi a *Maman*, dice:

“O mamma! Questa è la dimora della felicità e dell'innocenza. Se non le troviamo qui io e voi insieme, non si potrà cercarle in nessun'altro posto”<sup>764</sup>.

Tale affermazione ha del profetico. Infatti, ne *Les Confessions* un Rousseau ormai maturo racconta come questa idilliaca situazione sia durata per dieci anni, fino al 1741. Ma la realtà fu diversa, la felicità raggiunta molto più breve. Secondo la sua abitudine, Jean – Jacques cerca di modificare il passato, creando un 'paese di chimere', un paradiso immaginario che, pur rispondendo al vero, si estende ben oltre i reali confini temporali.

Per quanto, in effetti, il suo soggiorno a Chambéry durerà fino al 1741, la decantata felicità crollerà brutalmente cinque anni dopo, nel 1737 quando, di ritorno da un viaggio a Ginevra, Rousseau scopre di essere stato soppiantato da un giovane, tal Wintzenried, egli pure bramoso della attenzioni da *Maman*, che nel 1738 ne fa il suo nuovo intendente.

Dopo tre mesi di tempestosa convivenza nella dimora cittadina (che Rousseau ricorda nel VI libro de *Les Confessions*), nell'agosto del 1738 Madame de Warens allontana Jean – Jacques confinandolo definitivamente a *Les Charmettes*. Luogo un tempo tanto amato, dove ora Rousseau, in solitudine, soffre deluso e amareggiato. Ancora una volta, abbandonato:

---

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 169 (p. 871).

“In un attimo vidi svanire per sempre tutto l’avvenire di felicità che m’ero costruito in mente; tutte le dolci idee che accarezzavo così affettuosamente disparvero, e io, che dall’infanzia non sapevo veder la mia vita se non legata alla sua, mi trovai per la prima volta solo al mondo [...]. Insensibilmente venni a trovarmi isolato e solo in quella stessa casa di cui prima ero l’anima e dove, per così dire, ormai vivevo come se non fossi stato neppure più io. Mi abituai per gradi a separarmi da tutto quanto vi si faceva, dalle stesse persone che l’abitavano, e per risparmiarmi continui strazi mi isolavo con i miei libri, oppure andavo a piangere e a sospirare a mio agio nel folto dei boschi”<sup>765</sup>.

Solo, isolato, in un luogo ritirato e protetto, lontano dal mondo. Sembrano qui declinarsi le condizioni per una felicità insulare, tanto perseguita da Rousseau. Malgrado ciò, tuttavia, per la prima volta bisogna constatare che tali elementi di una metaforica insulare non disegnano lo spazio del *bonheur*. Perché?

Con le parole di Trousson, è possibile rilevare che in diversi luoghi dell’opera rousseauiana “l’isola è paradisiaca ed è asilo di felicità solo quando il soggiorno in essa non è dovuto alla costrizione”<sup>766</sup>. Uno stesso spazio insulare, come nel caso de *Les Charmettes*, può avere una doppia valenza: negativa, se il rinchiudervisi è dovuto ad una imposizione; positiva, se isolarsi in tale luogo è una libera scelta.

In un primo momento, *Les Charmettes* sono un vero e proprio asilo di *bonheur*: Rousseau ha scelto con *Maman* di viverci. In tal caso, tale luogo era diventato lo specchio del suo desiderio e della sua anima serena e pacificata. Ora il medesimo spazio viene vissuto da Rousseau come luogo di *esilio dalla felicità*, per la quale indispensabile era il rapporto instaurato con Madame de Warens, ora lontana e non più intenta ad occuparsi del suo *petit*.

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, pp. 191 – 193 (pp. 893 – 895).

<sup>766</sup> R. Trousson, *Jean – Jacques Rousseau et le mythe insulare*, cit., p. 107.

Nel suo triste rifugio, Rousseau trascorre due anni di malinconiche riflessioni. Finché nel 1740 decide di concludere quell'ormai insostenibile situazione ed accetta un posto come precettore a Lione, presso M. de Malby. Ma, non ottenendo alcun risultato con i suoi allievi, viene licenziato. Torna, quindi, all'unica casa che conosce, per quanto, ormai, da caldo nido si sia per lui mutata in un groviglio di spine. Per altri due anni cercherà di tornare nelle grazie della sua ex protettrice. Finché nel 1742 si arrende all'evidenza e decide di partire per Parigi:

“Non pensai che a partir per Parigi, senza dubitare un istante che, una volta sottoposto il progetto di musica all'Accademia delle scienze, non ne seguisse una rivoluzione”<sup>767</sup>.

Rousseau parte amareggiato ma, al contempo, speranzoso. Infatti, in quegli anni ha messo a punto un nuovo metodo di scrittura musicale, e da questa innovazione si aspetta una subitanea fortuna. Così, appena giunto nella capitale francese, Rousseau pubblica il *Projet concernant des nouveaux signes pour la musique* e la *Dissertation sur la musique moderne*, ma tutto quel che ne ricava sono solo incoraggiamenti, ma nessun impiego o sovvenzione. È il periodo in cui il ginevrino si rimette a dare lezioni di musica, stringendo nel frattempo amicizia con Denis Diderot e il suo *entourage*.

Il sogno dell'*isola felice* perseguito da Rousseau a Chambéry è ormai solo un lontano ricordo. La città, e Parigi in particolar modo, non è luogo di raccoglimento ma, semmai, di dispersione dell'io. Egli è costantemente inseguito dal pericolo dell'alienazione. Tuttavia, nel libro VII de *Les Confessions* Rousseau racconta un episodio nel quale è possibile rintracciare l'ennesima manifestazione del suo *mito insulare*.

---

<sup>767</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 272 (p. 900).

Madame de Broglie procura a Rousseau un posto come segretario al seguito di M. de Montaigu, ambasciatore di Francia a Venezia. Egli si imbarca per raggiungerlo, ma un imprevisto ritarda il suo arrivo:

“Era il tempo della peste a Messina. La flotta inglese, che ne era salpata, visitò la feluca su cui mi trovavo, e questo fatto ci costrinse, una volta giunti a Genova dopo una lunga e penosa traversata, a sottoporci a una quarantena di ventun giorni. Diedero libera scelta ai passeggeri di trascorrerla a bordo o nel lazzaretto, nel quale ci prevenirono che non avremmo trovato altro che i quattro muri, poiché non s’era ancora avuto il tempo di ammobiliarlo”<sup>768</sup>.

Rousseau preferì trascorrere il suo periodo di quarantena nel lazzaretto:

“Mi rinchiusero con due grandi porte dalle serrature massicce, e rimasi là, padrone di passeggiare a mio agio di stanza in stanza e di piano in piano, trovando ovunque la stessa solitudine e la medesima nudità. Tutto ciò non mi fece rimpiangere di aver scelto il lazzaretto piuttosto che la feluca, e, novello Robinson, cominciai ad arrangiarmi per i ventun giorni come se si fosse trattato di tutta la vita”<sup>769</sup>.

Rousseau vive nel lazzaretto come se fosse un’*isola deserta*. Anzi, per lui il lazzaretto è un’isola. Infatti (e ciò vale per tutti i luoghi insulari descritti dal ginevrino), non è necessario che uno spazio presenti la conformazione geografica di un’isola per essere vissuto come tale. L’importante è che i confini di quello spazio vengano visti come una *delimitazione che immette in un’alterità*.

È ciò che accade a Rousseau. Le mura del lazzaretto fungono da barriera protettiva rispetto al mondo esterno, de – finendo uno spazio

---

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 296 (p. 914).

<sup>769</sup> *Ibidem*.

circoscritto che determina una differenza rispetto all'esterno. Non è un caso che Rousseau si definisca 'novello Robinson'. L'immagine richiamata è, ovviamente, quella di Robinson Crusoe, presentata già nell'*Émile* come modello di una dimensione dell'esistenza irrelata e autosufficiente e, perciò, vicina all'uomo di natura.

Nel passo poc'anzi citato, Rousseau paragona il suo stato a quello dell'eroe di Defoe non solo perché in lui rintraccia la sua stessa condizione di solitudine, ma anche (e soprattutto) perché Robinson rappresenta la *piena e totale accettazione della dimensione solitaria*, quasi si trattasse di una scelta volontaria. Rousseau, pur nella situazione imprevista della peste (quindi, indipendente dalla sua volontà), ha *deciso* di isolarsi nel lazzaretto. Ha *scelto* il lazzaretto. Predispone, dunque, i suoi pensieri, così come i suoi oggetti, come se avesse dovuto trascorrervi tutta la vita. O, almeno, è ciò che egli avrebbe voluto.

Non si dimentichi che, ne *Les Confessions*, l'autore (quindi, chi scrive) è anche colui di cui si racconta la vita. Lo squilibrio temporale non impedisce che il Rousseau che ora scrive dalla "triste cattività in cui vive"<sup>770</sup> proietti su episodi del passato il desiderio che lo anima nel presente. Negli ultimi anni della sua esistenza, l'ossessione del complotto lo porta a vivere la sua reclusione spesso come una prigionia, come una condanna subita e da cui non riesce a sottrarsi. Quindi, quando Rousseau si trova a rievocare momenti in cui spazi circoscritti e protetti sono diventati, per sua decisione, asili e luoghi di una felicità insulare, spesso vi proietta il desiderio che quel tempo possa ritornare, non avendo allora potuto fermare per sempre quegli attimi di delizioso *bonheur*.

È lo stesso discorso che si è affrontato a proposito de *Les Charmettes*: gli elementi metaforici legati alla felicità di tipo insulare (solitudine, isolamento, spazi circoscritti e definiti) declinano in Rousseau luoghi eutopici solo se non vengono vissuti come una costrizione o un'imposizione.

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 96 (p. 799).



Il viaggio a Venezia non è che una parentesi: Rousseau fa ben presto ritorno a Parigi. La pur breve esperienza veneziana non è, però, stata inutile, in quanto ha portato Rousseau ad approfondire le sue riflessioni sull'uneguaglianza sociale e sull'ingiustizia che rende gli uomini diversi tra loro. Pensieri importanti, che Rousseau avrà modo di esprimere ampiamente.

Il libro VIII de *Les Confessions*, infatti, accoglie gli episodi centrali (analizzati, in modo dettagliato, nel primo capitolo del presente lavoro) della vita del ginevrino, legati al suo esordio filosofico. *In primis*, l'Illuminazione di Vincennes (1749), durante la quale Jean - Jacques aveva focalizzato e razionalizzato quelle che fino ad allora erano state caotiche sensazioni e intuizione. Egli era giunto alla lucida chiarezza che l'uomo è buono e felice per natura, ed è la civilizzazione che l'ha corrotto, distruggendo la sua primigenia felicità. Questa intuizione porta Rousseau alla pubblicazione del *Discours sur les sciences et les arts*, che condanna il progresso come sinonimo di corruzione.

Rousseau si schiera, così, contro i suoi amici *philosophes* che, Voltaire in modo particolare, esaltavano il lusso e il progresso materiale, visto positivamente come *conditio sine qua non* di uno sviluppo morale e fautore di felicità futura. La pubblicazione (nel 1754) del *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* porta Rousseau a scontrarsi in modo sempre più netto con i *philosophes*, i quali lo accusano di primitivismo e di voler far tornare l'uomo ad uno stato 'bestiale', invece di aiutarlo a migliorare la propria condizione con il progresso.

Se essi, infatti, si battevano per riformare le regole sociali ed economiche, è sempre più evidente che la lotta di Rousseau va verso la distruzione delle stesse. *Querelle* infuocata, peggiorata dalla mania di persecuzione che, nel ginevrino, comincia ad assumere caratteri patologici e contribuisce ad aumentare la frattura fra lui ed i suoi ex - amici.

L'illuminazione di Vincennes è stata per Rousseau una vera, fulgida Damasco, che lo spinge a cercare di condurre una vita coerente con le proprie idee. Rifiutando, quindi, mecenati e protettori, conduce ostinatamente un'esistenza modesta, ma da 'uomo libero', guadagnandosi da vivere come copista di spartiti musicali. È il periodo della cosiddetta *réforme personnelle*, che suscita aspre critiche da parte dei *philosophes*. Madame d'Épinay, che ancora gli è vicina, lo invita a soggiornare all'*Ermitage*, una sua casa di campagna non lontana da Montmorency:

"Oh, signora, che dimora deliziosa! Ecco un asilo fatto apposta per me [...]. Caro il mio orso, ecco il vostro asilo; voi l'avete scelto, e l'amicizia ve lo offre; spero che vi toglierà la crudele idea di allontanarvi da me [...]. Rinunciando a soggiornare in patria, risolsi e promisi di abitare all'*Ermitage*"<sup>771</sup>.

Rousseau decide di trasferirsi all'*Ermitage* per due ordini di motivi. Egli non vuole più tornare in Svizzera perché ha scoperto con orrore che Voltaire, che un tempo aveva adorato quale maestro e che ora è per lui solo il simbolo del mito negativo del progresso, del lusso, di tutto quello, insomma, che Rousseau avversa<sup>772</sup>, si è stabilito vicino a Ginevra, alle *Délices*. La Svizzera, la sua Svizzera utopica, ormai non è più pura. Anch'essa è stata contaminata dall'aria fetida di Parigi.

Ma, soprattutto, l'*Ermitage* rappresenta la vera e propria rappresentazione del mito insulare di Rousseau. Se, infatti, gli spazi di *bonheur* finora incontrati nell'opera del ginevrino segnalavano brevi parentesi spazio – temporali in una vita ancora votata alla relazionalità e alla vita sociale, l'*Ermitage* segna una *svolta* nell'esistenza di Jean –

---

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 396 (p. 972).

<sup>772</sup> Sui rapporti tra Rousseau e Voltaire, e per un confronto tra le diverse posizioni filosofiche dei due pensatori, cfr. H. Gouhier, *Rousseau et Voltaire. Portraits dand deux miroirs*, J. Vrin, Paris 1983; e, in particolare, Voltaire, *Contro Rousseau*, a cura di E. Cocco, il Ramo, Rapallo 2007.

Jacques, che abbandona Parigi per non farvi più ritorno. L'asilo dell'Ermitage è la prima di una lunga serie di *isole* e di spazi circoscritti di un uomo ormai disgustato dai salotti parigini e dal complotto ordito contro di lui dai *philosophes*.

Jean-Jacques comincia all'Ermitage, quindi, un'esistenza all'insegna della solitudine, riscoprendo le gioie del contatto con la natura. L'isolamento dell'Ermitage è però molto singolare. Se Rousseau, infatti, si allontana dagli uomini, negli scritti alla cui stesura comincia a dedicarsi in questo periodo il suo pensiero costante è l'*umanità*. Qui, dal 1756 al 1757, il filosofo lavora simultaneamente al *Contrat social*, all'*Émile* e alla *Nouvelle Héloïse*.

Tre opere, all'apparenza, diversissime: un saggio politico, un trattato pedagogico e un romanzo filosofico. In realtà, la totalità della sua opera può essere considerata *un'unica lettera morale indirizzata ai suoi contemporanei*. Il concetto di natura, contrapposto alla cultura come vizio e degenerazione, emerge possente nei tre libri, anche se indagata con strumenti diversi: la natura incorrotta dell'uomo alle origini della società; la natura ancora pura dell'infanzia; la natura delle passioni profonde che albergano nel cuore dell'uomo.

Il libro IX de *Les Confessions* descrive il soggiorno di Rousseau all'Ermitage (dal 9 aprile 1756 al 15 dicembre 1757). Il ginevrino non ha mai dimenticato l'idillio de *Les Charmettes*, che spera di poter replicare all'Ermitage:

“Dopo che, mio malgrado, m'ero buttato nel mondo, non avevo smesso di rimpiangere le dilette *Charmettes* e la dolce vita che vi avevo condotto. Mi sentivo nato per appartarmi in campagna, e non potevo vivere felice altrove. A Venezia, nel pieno degli affari pubblici, nella dignità d'una sorta di rappresentanza, nell'orgoglio dei progetti di carriera; a Parigi, nel turbine della grande società, nei piaceri dei festini, nello sfolgorio degli spettacoli, nei fumi della gloriola, sempre i boschetti, i ruscelli, le

passeggiare solitarie venivano a distrarmi nel ricordo, a immalinconirmi, a causarmi sospiri e desideri”<sup>773</sup>.

Nel ‘piccolo ritiro’ dell’Ermitage, Rousseau sente di trovarsi nella propria dimensione naturale. Boschi, ruscelli e passeggiate solitarie lo rinchiudono in un cerchio magico in cui l’io è presente a se stesso, lontano dall’alienazione di cui è vittima nel fallace sfarzo di Parigi. L’antitesi natura / città non potrebbe essere più netta. I fumi di Parigi riportano il pensiero all’*Émile*, dove Parigi era la città di fumo e di fango, emblema della corruzione morale dell’uomo.

Appena giunto all’Ermitage si dedica alla contemplazione del paesaggio circostante:

“Mia prima cura fu di abbandonarmi alla contemplazione di quanto la campagna mi offriva intorno, e invece di cominciar ad ambientarmi nell’alloggio, presi a far conoscenza coi luoghi delle mie passeggiate [...]. Più esaminavo quell’incantevole ritiro, e più lo trovavo fatto per me: quel posto solitario più che selvaggio mi trasportava col pensiero in capo al mondo. Possedeva quelle commoventi bellezze che non si trovavano mai vicino alle città; e mai, trovandocisi trasportati all’improvviso, si sarebbe potuto credersi a quattro leghe soltanto da Parigi”<sup>774</sup>.

Ancora una volta, il ginevrino descrive l’Ermitage come un ritiro fatto per lui. Tale asilo diventa una sorta di *recinto*, riflesso della sua anima solitaria, la cui unica gioia consiste ora in un *repos* costante e duraturo, nell’immergersi completamente nel silenzio e nella quiete offerti dallo spettacolo della natura.

Recinto di *bonheur*, quindi, l’Ermitage. Anzi, isola vera e propria, luogo solitario che dà a Rousseau la sensazione di trovarsi in capo al mondo. È

---

<sup>773</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 401 (p. 975).

<sup>774</sup> *Ibidem*.

la stessa impressione che Saint – Preux prova entrando nell’Eliso di Julie. Seppur a quattro passi da Clarens, al giovane precettore sembra di trovarsi nell’isola di Tinian<sup>775</sup> o di Juan Fernandez, meraviglie insulari dei mari del Sud. Lo stesso accade con l’Ermitage. Sebbene si trovi a quattro leghe soltanto da Parigi, esso dà la sensazione di un posto lontano, remoto, selvaggio.

I confini di quel piccolo ritiro immettono Rousseau in una radicale alterità, in cui la *distanza*, la *lontananza*, la *differenza* vanno ben oltre la dimensione puramente geografica e spaziale. L’Ermitage è in capo al mondo in quanto Rousseau, rinchiuso in una profonda solitudine, vive quello spazio come specchio del suo cuore.

*Les Confessions* e, in generale, le opere autobiografiche si caratterizzano per la presenza di *metafore spaziali*: recinto, asilo, isola sono i termini più ricorrenti, i quali assumono una valenza positiva in quanto rendono figurativamente il sentimento dell’esistenza e la dimensione circoscritta, *insulare* dell’animo di Rousseau.

Per quanto riguarda, invece, la figura del *giardino*, si è anticipato che essa (nelle opere autobiografiche) incorre in uno slittamento di significato. Se nelle opere dottrinali l’immagine del giardino disegnava prevalentemente uno spazio circoscritto come barriera protettiva contro i *lumi funesti*, che potesse preservare e mantenere il patrimonio originario di ciascuno, negli ultimi scritti di Rousseau essa assume caratteristiche

---

<sup>775</sup> Rousseau sarà costretto a lasciare l’incantevole asilo dell’Ermitage. Nel libro X, ricordando tale soggiorno, scriverà di aver vissuto “libero, indipendente, senz’altra catena all’infuori dei legami del mio cuore. Solo, straniero, isolato, senz’appoggio, senza famiglia, preso solo dai miei principi e dai doveri, seguivo intrepido le vie della dirittura, senza adulare né risparmiare mai nessuno a spese della giustizia e della verità. Inoltre, ritirato da due anni in solitudine, senza scambi di notizie, senza relazioni, senz’essere informato né curioso di nulla, vivevo a quattro leghe da Parigi, separato dalla capitale, grazie alla mia indifferenza, quanto lo sarei stato a causa del mare nell’isola di Tinian” (*ibid.*, p. 493 [p. 1027]).

fortemente negative che la legano alla corruzione e alla decadenza della società civile.

Erede del giardino pubblico del *Discours sur les sciences et les arts*, in alcuni luoghi de *Les Confessions* la figura del giardino si presenta come l'altro e l'altrove rispetto alla natura. Il Rousseau *promeneur* nei boschi dell'Ermitage, infatti, ammette di essere profondamente "tediato dai salotti, dalle fontane, dai giardini e da quanti, anche più tedious, li mettevano in mostra"<sup>776</sup>. Il giardino diventa l'emblema dello sfarzo e del lusso cittadino. Simbolo, quindi, di un'estetica che vuole la prevalenza dell'artificio umano e che, perciò, cancella tutto ciò che è *naturale*. Segno che, forse, *più nessun artificio può diventare un riflesso della dimensione naturale*. Ora la natura da compiere è quella individuale. In particolare, l'io di Jean-Jacques.

L'Ermitage viene profilato contro i giardini *cittadini*. L'aggettivazione è importante, e va specificata. I luoghi valorizzati da Rousseau, come si è potuto constatare, hanno un'*anima*. In particolare, si tratta di un'*anima naturale*. Anche il giardino, quando in esso non viene cancellata ogni traccia della Natura, può ancora diventare spazio circoscritto di una felicità solitaria. Ne *Les Confessions* è possibile rintracciare una sorta di *passaggio* dalla funzione positiva del giardino alla sua degenerazione e, quindi, alla sua critica. Per questo, in tale opera la figura del giardino assume ancora una doppia valenza, che va, ogni volta, contestualizzata.

Nella sua accezione positiva (e non potrebbe essere altrimenti), il giardino è presente anche all'Ermitage:

"L'Ermitage, che era il serbatoio d'acqua del parco della Chevrette, aveva un giardino chiuso da un muricciolo, guarnito di spalliere e d'alti alberi, che davano a d'Épinay più frutta che non il frutteto della

---

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 405 (p. 980).

Chevrette, per quanto gliene rubassero i tre quarti [...]. M'assunsi la direzione di tale giardino"<sup>777</sup>.

Il giardino dell'Ermitage è un verziere, una sorta di *isola nell'isola*, di cui Rousseau assume la direzione. Ne diventa il sovrintendente, come Julie nel suo Eliso. In entrambi i casi, si tratta di due luoghi che rappresentano lo specchio dell'anima, la perfetta epifania della dimensione dell'interiorità. Si crea, in effetti, una vera e propria *corrispondenza* tra interno ed esterno, tra anima e giardino. Se Rousseau assume la direzione del giardino dell'Ermitage, è perché nella sua configurazione estetica legge l'esatta trasposizione della insularità del proprio animo, chiuso e 'recintato' con *gli stessi confini donati dalla natura al proprio essere*.

Chiuso da un muro, circondato da alti alberi, tale giardino, come quello della *Nouvelle Héloïse*, rimanda all'*hortus conclusus*, in quanto appare come uno spazio chiuso e protetto che, all'interno dell'asilo dell'Ermitage (proprio come l'*hortus conclusus* era posto all'interno del chiostro), è visto da Rousseau come luogo che offre riparo e preserva dal male e dalle persecuzioni dei *philosophes*.

Purtroppo, non sarà così per molto tempo. Rousseau è costretto ad abbandonare l'Ermitage. Il IX libro de *Les Confessions* si conclude proprio con il suo allontanamento dal ritiro di Montmorency. Jean-Jacques si era follemente innamorato di Madame d'Houdedot, cognata di Madame d'Épinay. Nel pieno della sua passione sentimentale, Rousseau opera (come si è avuto già modo di verificare) quasi una sovrapposizione tra Sophie d'Houdedot e Julie, l'eroina della *Nouvelle Héloïse*, che proprio in quei giorni sta scrivendo.

Madame però è innamorata di un altro, e Rousseau deve sublimare in una 'virtù obbligata' la sua passione. Che non passa però inosservata, irritando non poco Madame d'Épinay. Quest'ultima, influenzata da Grimm che, come Diderot, non riesce più a sopportare il filosofo, le sue

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 398 (p. 971).

teorie 'eccessive' e i suoi sbalzi d'umore patologici, lo accusa di ingratitude e nel dicembre del 1757 lo allontana dall'Ermitage.

Il signor Mathas, procuratore fiscale del principe di Condé, offre a Rousseau una casetta nel suo giardino di Montlouis, poco distante da Montmorency, che Rousseau accetta ben volentieri. Il luogo è accogliente, ben sistemato, ma *non abbastanza ritirato e protetto*. Il ginevrino ha, ora più che mai, bisogno di rinchiudersi in un cerchio di solitudine, di fare del proprio spazio di vita un 'carcere' per la propria anima. Così,

“durante un inverno abbastanza inclemente, nel mese di febbraio, mi recavo ogni giorno a trascorrere due ore la mattina, e altrettante il pomeriggio, in un torrione che si trovava in capo al giardino dov'era sita la mia abitazione. Quella torre, alla fine di un viale a mo' di terrazzo, dava sulla vallata e sullo stagno di Montmorency, e m'offriva, in fondo a dove spaziava l'occhio, la vista del modesto ma rispettabile castello di Saint - Gratien, già ritiro del virtuoso Catinat”<sup>778</sup>.

Rousseau si rinchiude in una torre. Sono questi, infatti, gli anni in cui nelle sue pagine ritornano in modo quasi ossessivo (come si avrà modo di approfondire) immagini di spazi claustrali, al limite dell'angustia: torri, carceri, prigionieri, fino al richiamo alla Bastiglia<sup>779</sup>.

Il suo progetto di ritiro assoluto trova ampia realizzazione qualche tempo dopo. Rousseau spiega che il ducato di Montmorency non ha altro castello all'infuori di quella vecchia torre. Ma, poco distante da essa, si

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 495 (p. 1029).

<sup>779</sup> Nel IV libro de *Les Confessions*, Rousseau aveva scritto: “Se voglio dipingere la primavera, bisogna che sia in inverno; se voglio descrivere un bel paesaggio, bisogna che mi trovi tra quattro mura. E ho detto cento volte che se venissi buttato alla Bastiglia, vi farei il quadro della libertà” (*ibid.*, p. 175 [p. 832]).



vede anche la casa privata dei Luxembourg, un imponente edificio con un “giardino piantato dal celebre Le Nôtre”<sup>780</sup>.

Il maresciallo di Luxembourg (è il 6 maggio 1759) esorta Rousseau ad accettare un alloggio nel suo castello privato o, se preferiva, in un edificio isolato, che sorgeva in mezzo al parco e che chiamavano *il castelletto*. Non è difficile immaginare dove Rousseau abbia deciso di dimorare. *Il castelletto* diventa la sua nuova *île heureux*:

“Quella dimora incantata merita che se ne parli. Il parco, o giardino che sia, di Montmorency non è in pianura come quello della Chevrette: è disuguale, ondulato, un susseguirsi di alture e di avvallamenti, da cui l’abile artista [Le Nôtre] ha tratto partito per variare i boschetti, gli ornamenti, le acque, le visuali, e moltiplicare per così dire a furia d’arte e di genio uno spazio in se stesso piuttosto limitato. Questo parco è coronato in alto dal terrazzo e dal castello; in basso, forma una gola che s’apre e si allarga verso la vallata, dove si estende un esteso specchio d’acqua. Fra l’aranceto, che occupa quest’allargamento, e il lago circondato da poggi ottimamente decorati di siepi e d’alberi, si trova il ‘castelletto’”<sup>781</sup>.

Il *castelletto* di Rousseau sorge nel bel mezzo di un giardino piantato dall’abile artista Le Nôtre. Questa pagina di *estetica ambientale* è molto significativa. Essa testimonia, ancora una volta, che la critica rousseauiana dei giardini *more geometrico* alla francese non si estende (come si è già detto) al genio e all’arte di Le Nôtre.

Fin dalla stesura del *Discours sur les sciences et les arts*, la degenerazione del gusto artistico viene associata da Rousseau all’operato dei suoi ‘presunti’ seguaci, i quali, in realtà, hanno completamente tradito e snaturato le idee e i progetti del maestro.

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 520 (p. 1050).

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 522 (p. 1053).

Il giardino di Le Nôtre è disuguale, ondulato, un susseguirsi di alture, avvallamenti, boschetti, specchi d'acqua, siepi ed alberi. Sembra quasi di leggervi l'armonia contrastante della natura che regna nei giardini all'inglese.

Dopo aver descritto il parco che circonda il suo nuovo asilo, Rousseau afferma che, visto dall'alto, il *castelletto* appare come

“un'isola incantata, o la più graziosa delle tre Borromee, detta *Isola Bella*, nel lago Maggiore. E in quella solitaria solitaria dimora mi fecero scegliere tra i quattro appartamenti completi che contiene, oltre il pianterreno, composto d'una sala da ballo, d'una sala da biliardo e d'una cucina. Scelsi il più piccolo e semplice [...]. Ero nel paradiso terrestre; vi vivevo con altrettanta innocenza, vi assaporavo la stessa felicità”<sup>782</sup>.

Jean-Jacques *vive, sente* il chiuso spazio del *castelletto* come un'isola. In essa, sceglie per abitarvi l'appartamento 'più piccolo', creando una sorta di raddoppiamento della dimensione insulare. Una doppia barriera che lo protegge dal mondo esterno. In questa profonda e deliziosa solitudine, fra i boschi e le acque, fra i canti degli uccelli e il profumo dei fiori d'arancio, a Rousseau sembra di rivivere la condizione edenica, la felicità di un paradiso non ritrovato ma, forse, mai perduto, tanto il suo cuore lo conduceva ad “assaporare le dolcezze di quell'esistenza immutabile e semplice, oltre la quale non c'è gioia”<sup>783</sup>.

---

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 525 (p. 1056).

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 531 (p. 1064). A proposito del soggiorno di Rousseau nel *castelletto*. Goldschmidt commenta: “*Tous les écrits autobiographiques de Rousseau nous amènent à tout moment vers ce lieux retirés, parfois à quelques pas, dans ces parcs, sous ces tonnelles, au fond de ces retraites [...]. Le paysage – refuge n'est que le miroir du plaisir solitaire: rappelle et promette tout à la fois. Dans le livre X des Confessions, la description du jardin de Montmorency trace très précisément le géographie de ce paysage idéal, au centre duquel se trouve à nouveau située l'île – refuge*” (G. – A. Goldschmidt, *Jean – Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude*, cit., p. 151).

Per quasi tre anni, Rousseau trascorre un'esistenza felice e solitaria, credendo che nessuna tempesta avrebbe potuto penetrare nella quiete del suo asilo. Nel libro XI de *Les Confessions*, il ginevrino scrive:

"Credetti che, nella solitudine in cui volevo vivere, nessuna bufera avrebbe potuto penetrare fino a me"<sup>784</sup>.

Ma fu soltanto una speranzosa illusione. Durante gli anni di esilio a Montmorency, Rousseau ha pubblicato la *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, la *Nouvelle Héloïse*, il *Contrat social* e l'*Émile*. Nel IV libro di quest'ultima opera, con la *Professione di fede del vicario savoiaro*, il ginevrino dedica una sessantina di pagine alla dichiarazione esplicita del proprio credo religioso, improntato ai principi di religione naturale, scagliandosi, invece, contro le religioni rivelate. Il Parlamento di Parigi non apprezza, e l'*Émile* viene condannato. Stessa sorte tocca al *Contrat social*, pubblicato qualche mese dopo. Tali opere esprimono concetti troppo 'pericolosi' per permetterne la libera circolazione e, per questo, l'*Émile* e il *Contrat* vengono censurati e messi al bando in Francia, nei Paesi Bassi, a Ginevra e a Berna.

Inoltre, come spiega lo stesso Rousseau, poiché "si voleva far comprendere il più chiaramente possibile che non si sarebbe cavato un ragno dal buco bruciando i libri, ma che si dovevano bruciare gli autori"<sup>785</sup>, il 9 giugno 1762 viene emesso un mandato d'arresto contro il ginevrino, il quale è costretto, così, ad abbandonare la Francia.

Prima di lasciare il territorio francese, Rousseau aveva accarezzato un sogno. Ancora incerto sul da farsi, la signora di Luxembourg gli aveva fatto una proposta:

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 566 (p. 1069).

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 577 (p. 1081).

“Ella mi parlò della Bastiglia per qualche settimana, come di un mezzo per sottrarmi alla giurisdizione del parlamento, che non si impicciasse mai dei prigionieri di stato. Non obiettai nulla contro quella singolare grazia”<sup>786</sup>.

Rinchiudersi definitivamente alla Bastiglia: Rousseau non avrebbe potuto chiedere di meglio. Una prigione perpetua, lontano dagli uomini, dimenticato, abbandonato, ma in compagnia soltanto di se stesso. Esiste un *bonheur* più perfetto? No di certo. Ma il destino, ancora una volta, decide diversamente.

Il XII libro de *Les Confessions* descrive le nuove peregrinazioni cui Rousseau è costretto dal mandato d’arresto emesso nei suoi confronti. Dopo aver abbandonato la Francia, infatti, egli trova asilo ad Yverdon (nel territorio di Berna), ma ne viene ben presto espulso. Dopo un lungo vagare, il ginevrino trova finalmente un pò di pace a Motiers, vicino a Neuchâtel, un territorio appartenente al re di Prussia. Ma il rapporto con la popolazione e con le autorità ecclesiastiche non è dei migliori, per cui è costretto ad abbandonare anche Motiers.

Finalmente, nel settembre del 1765, Rousseau si rifugia sull’isola di Saint - Pierre, angolo romantico, appartato e tranquillo della Svizzera. Circondata dal lago di Bièvre, quest’isola “offre un luogo amenissimo e una singolare situazione per la gioia di un uomo che ami rinchiudersi dentro un cerchio di solitudine”<sup>787</sup>.

Il racconto del breve soggiorno trascorso su tale isola occupa le pagine più belle ed intense del XII libro de *Les Confessions* (oltre che la quinta «Promenade» nelle *Rêveries*). In esse, il ginevrino racconta di un breve periodo della sua esistenza che realizzò pienamente il suo ideale di felicità solitaria. Tale idea di felicità permette a Jean - Jacques di

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 581 (p. 1086).

<sup>787</sup> J. - J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1040 (p. 1346).

incontrare se stesso, affinché egli possa essere “padrone della sua felicità, perché è felice come Dio stesso, senza nulla desiderare all’infuori di quanto gode”<sup>788</sup>.

Passeggiatore solitario, Rousseau elegge come scenario delle proprie estasi solitarie la natura, luogo in cui sente davvero di poter ritrovare se stesso. Ha bisogno di un luogo selvaggio ed incontaminato, laddove non si potesse riscontrare alcuna traccia umana. L’isola di Saint – Pierre soddisfa pienamente il suo desiderio, lo stesso espresso nella terza *Lettera a Malesherbes*, a proposito del suo periodo di isolamento trascorso a Montmorency:

“Mi avviavo [...] a cercare qualche luogo selvaggio nella foresta, qualche posto deserto in cui niente, mostrandomi la mano dell’uomo, potesse ricordarmi l’essere schiavi e l’essere padroni. Un rifugio, in cui illudermi di essere penetrato per primo, e dove nessun altro importuno venisse a interporsi tra la natura e me”<sup>789</sup>.

Rousseau amerà sempre i luoghi *naturali*, quasi adamitici. Ed è in questi luoghi che Rousseau trascorrerà l’ultima parte della sua esistenza perché “soltanto tra i campi e nelle foreste, durante passeggiate solitarie che distraggono dalla confusione, occupano i sensi, rendono percepibile la voce interiore [...], Rousseau si sente libero e trasparente”<sup>790</sup>. È lì che Rousseau pensa e passeggia, e lascia che il suo pensiero si sviluppi spontaneamente nella natura che percorre.

Luogo adamitico è la stessa isola di Saint – Pierre, che corrisponde perfettamente ai desideri e alle aspettative del Rousseau *promeneur solitaire*. Infatti, nel XII libro de *Les Confessions*, il ginevrino scrive:

---

<sup>788</sup> J. – J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 442 (p. 488). Il riferimento è all’immagine di *bonheur* raffigurata da Rousseau attraverso la figura di Wolmar.

<sup>789</sup> J. – J. Rousseau, *Lettera terza a Malesherbes*, in J. – J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., pp. 204-205.

<sup>790</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 144.

“Tale era l’asilo che m’ero scelto. Quella scelta era così consona al mio gusto tranquillo e al mio umore solitario e pigro, che la considero tra le più dolci fantasticherie per le quali mi sia mai appassionato. Mi pareva che su quell’isola sarei rimasto più lontano dagli uomini, più al riparo dai loro oltraggi, meglio dimenticato da essi, più abbandonato, in una parola, alle dolcezze dell’ozio e della vita contemplativa. Avrei voluto esser talmente confinato in quell’isola da non aver più contatto coi mortali, ed è certo che presi ogni misura immaginabile per sottrarmi alla necessità di mantenerne”<sup>791</sup>.

L’isolamento spaziale, che è la caratteristica peculiare dell’isola, diventa un *miroir* che riflette la solitudine interiore di Rousseau, ma anche la sua ferma volontà di allontanarsi dagli uomini, dai loro intrighi e dalle loro cattiverie. L’isola gli permette di creare uno spazio di alterità rispetto a tutto ciò che egli vuol allontanare e tenere distante.

L’isola non è soltanto un ritiro, luogo di un esilio volontario; il ginevrino vuol farne una vera e propria prigione, essendovi talmente confinato da non aver più alcun tipo di contatto con la terraferma e con i suoi abitanti. Desiderio che Rousseau ribadisce nuovamente qualche pagina dopo:

“Mi accomiatavo dunque dal mio tempo e dai miei contemporanei, e davo addio al mondo confinandomi in quell’isola per il resto della vita; perché tale era la mia risoluzione, e là contavo di attuare infine il grande progetto di questa vita oziosa [...]. È la vita dei beati nell’altro mondo, e ne facevo ormai la mia suprema felicità in questo”<sup>792</sup>.

---

<sup>791</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 638 (p. 1111).

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 640 (p. 1115).

Rousseau evade dalla prigione costruita intorno a lui dalla maldicenza e dalle persecuzioni dei suoi nemici (reali o immaginari) costruendo un'altra prigione, stavolta in uno spazio che sia secondo i suoi desideri. Un asilo, cioè, in cui a regnare sia soltanto la gioia di esistere, tanto da conquistare una imperturbabilità che non lasci nell'animo alcun vuoto da colmare. È questa la vita dei beati, che diventa per Rousseau la suprema felicità cui poter finalmente aspirare conducendo una vita da lui definita 'oziosa'. Ma di quale ozio si tratta? Di quello che trionfa nella società corrotta? No di certo. Il ginevrino ama profondamente l'ozio della solitudine:

"L'ozio che mi piace non è quello di un fannullone che se ne sta lì a braccia conserte in un'assoluta inerzia e che non pensa più di quanto agisca: è a un tempo quello di un bambino sempre in moto per non far niente e quello di un farneticante che gira al largo mentre le braccia gli pendono inerti"<sup>793</sup>.

Rousseau si consegna all'incanto di una vita oziosa grazie alla sua passione per la botanica. Infatti, L'isola di Saint-Pierre era anche un paradiso botanico; e la botanica, da quando aveva acquistato una copia del *Sistema Naturae* di Linneo, era all'epoca una delle passioni maggiori del Solitario. Niente avrebbe potuto dargli tanto piacere, addirittura tanta esaltazione, quanto tutte le scoperte che faceva sulla struttura e l'organizzazione del mondo vegetale e sul ruolo svolto dagli organi generativi nella fruttificazione di una specie. Ogni singolo particolare rallegrava la sua vista ed aggiungeva nuovi colori alla sua visione di un universo organizzato in modo bello ed armonioso, specchio del "Supremo Artefice"<sup>794</sup>:

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 642 (p. 1118).

<sup>794</sup> J. - J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., p. 119. È interessante notare che, a partire dal 1770, Rousseau esordisce nelle sue lettere con alcuni versi. Infatti, "oppresso dalle proprie sventure e

“La botanica, così come l’ho sempre considerata e così come cominciava a diventare per me una passione, era precisamente uno studio ozioso, atto a colmare il vuoto del mio tempo senza lasciarvi posto per il delirio dell’immaginazione né per la noia di un ozio totale. Vagare senza meta nei boschi e attraverso la compagna, prender macchinalmente or qui or là un fiore o un ramoscello, spigolare così, a caso, osservare mille e mille volte le stesse cose, e sempre col medesimo interesse, poiché le dimenticavo sempre, v’era di che passar tutta l’eternità senza annoiarmi un momento [...]. Non trovo omaggio più degno alla Divinità della muta ammirazione suscitata dalla contemplazione delle sue opere, e che non si esprime con atti esteriori. In camera prego più raramente e più in fretta; ma, al cospetto di un bel paesaggio, mi sento commosso senza saper dire da che. Ho letto che un savio vescovo trovò, durante una visita pastorale, una vecchia che, come sola preghiera, non sapeva dire che ‘Oh!’. Le disse: ‘Buona donna, continuate a pregare così. La vostra preghiera val più delle nostre’. Quella miglior preghiera è pure la mia”<sup>795</sup>.

---

convinto d’essere ormai oggetto di «implacabili persecuzioni», Rousseau aveva preso l’abitudine di iniziare le lettere di questo periodo con la seguente quartina, di cui era autore. *In questi versi ritorna il contrasto tra essere ed apparire, verità e menzogna, trasparenza dello sguardo e della coscienza e maschera, dualismo che è al centro dei Discours e dell’intera riflessione rousseauiana:* «Poveri ciechi che siamo! / Cielo! Smaschera gli impostori / E forza i loro barbari cuori / ad aprirsi agli sguardi degli uomini!»” (*ibid.*, p.76. Il corsivo è mio).

<sup>795</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 644 (p. 1121). Vi è un bellissimo brano, nelle opere di Victor Hugo, che ricorda molto la ‘religione della natura’ di Rousseau: “Leggevo. Che leggevo? Oh, il vecchio libro austero, / il poema eterno! - La Bibbia? - No, la terra. / Platone, tutte le mattine, quando rivedeva il cielo azzurro / leggeva i versi d’Omero, io leggo i fiori di Dio. / Io compito i cespugli, i fili d’erba, le sorgenti; / e non ho bisogno nelle mie escursioni di portare il mio libro sotto il braccio, perché l’ho sotto i piedi. / E studio a fondo il testo, e mi curvo / cercando di decifrare la corolla e il ramo. / Dunque, curvato, -è così che, camminando, / traduco la luce in idea, i rumori in sillabe-, / ero in grado di leggere un campo, pagina fiorita” (V. Hugo, *Je lisais. Que lisais – je?*, in V. Hugo, *Oeuvres poétiques*, a cura di P. Albouy, Gallimard, Paris 1967, vol. II, p. 584).



Il filosofo botanico, chiudendo tutti i libri, ne tiene aperto uno solo, quello della natura. Solo leggendo e sfogliando tale libro è possibile adorare e servire Colui che l'ha scritto. Secondo Rousseau, infatti, più che "negli erbari o nei giardini", la botanica va studiata "nella natura stessa". Solo questo è un vero studio "da naturalista e da filosofo"<sup>796</sup>:

"Quanto a me, che prendevo per giardino l'intera isola, non appena avevo bisogno di compiere o controllare qualche osservazione, correvo nei boschi o pei prati: là, mi stendevo per terra vicino alla pianta in questione, per esaminarla sul posto a mi agio. Quel metodo m'ha giovato molto per conoscere i vegetali nello stato naturale, prima che venissero coltivati e snaturati dalla mano degli uomini"<sup>797</sup>.

I giardini, così come gli erbari, rappresentano l'artificio umano che ha corrotto e alterato la natura e, di conseguenza, cancellato la mano dell'Autore di tutte le cose. Rousseau, invece, fa della natura la sua stanza di lavoro, il suo laboratorio botanico.

La cultura, la coltivazione e l'artificio non giocano più un ruolo costruttivo come dimensione per un positivo e adeguato sviluppo degli esseri (siano essi 'umani' o 'vegetali'), per gli oggetti artistici o naturali, ma diventa spazio di snaturamento e di alterazione della natura originaria. La condanna di Rousseau non potrebbe essere più severa.

Il brano presenta un secondo livello di lettura. Per Rousseau, affermare di 'prendere per giardino l'intera isola' non equivale soltanto a distaccarsi, criticandoli, da coloro i quali studiano la botanica nei laboratori, negli erbari o nei giardini, luoghi artificiali rispetto alla purezza dei luoghi naturali. *Assimilare l'isola di Saint - Pierre ad un giardino indica anche un raddoppiamento della dimensione insulare*, in quanto

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 645 (p. 1120).

<sup>797</sup> *Ibidem.*

vengono da Rousseau unificate due figure della circoscrizione, due spazi definiti, entrambi luoghi *insulari*.

La vita di Rousseau sull'isola di Saint - Pierre diventa una *continua erborizzazione*, animata dal suo amore per le *passeggiate*. A Rousseau piaceva tanto passeggiare, preferibilmente da solo; e la prossimità del lago di Bienne rendeva le sue escursioni solitarie intorno all'isola doppiamente piacevoli e rilassanti. Più di ogni altra cosa, era stato proprio il rumore dell'acqua a placare la sua disperazione.

Al crepuscolo, passeggiava verso il lago; il flusso e il riflusso ritmico delle piccole onde che si infrangevano costantemente sulla riva scacciavano la sua agitazione. Senza obbligarlo a pensare, tutto ciò gli procurava una consapevolezza vivida e gioiosa della sua esistenza solitaria. A volte si fermava sulla riva; ma, se il tempo era mite, remava verso il centro del lago e, con lo sguardo rivolto al cielo, lasciava andare la barca alla deriva tranquillamente e senza meta, spinta da una leggera corrente. Lungo disteso nella barca, con gli occhi al cielo, si lasciava andare lentamente alla deriva, a capriccio dell'acqua, talvolta per parecchie ore, immerso in mille fantasticherie, una delle maggiori dolcezze mai provate<sup>798</sup>.

Si tratta di una particolare esperienza di felicità: un'estasi solitaria. Rousseau prova una felicità totale e perfetta che soddisfa qualsiasi bisogno interiore. Si lascia cullare dalle onde, il cui dondolio, raggiungendo la mente ed il cuore, consegna unicamente al sentimento dell'esistenza. Egli si sente vivo, partecipe e felice, in un vuoto che accoglie la pienezza del sé. Solitamente, Rousseau dava una meta alle sue escursioni acquatiche:

“Andavo a sbarcare sull'isoletta, per passeggiarvi un'ora o due, stendermi sull'erbetta e inebriarmi al piacere di ammirare il lago e i dintorni o per esaminare e anatomizzare tutte le erbe che si trovavano

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 646 (p. 1122).

alla mia portata, e per costruirmi, come un novello Robinson, una dimora immaginaria su quell'isoletta"<sup>799</sup>.

Negli ultimi scritti di Rousseau, il richiamo alla figura di Robinson diventa una costante. Essa è l'immagine di un'esistenza solitaria e autosufficiente, trascorsa su un'isola deserta lontano da tutto ciò che è *altro* da se stesso e dalla natura. Sull'isoletta, Rousseau segue le orme di Robinson, creando anche lì un asilo a misura del suo cuore, che, certo, non avrebbe mai voluto abbandonare:

"Presi dunque un tale gusto all'isola di Saint – Pierre e tanto me ne conveniva il soggiorno, che, a furia di circoscrivere ogni mio desiderio a quell'isola, formulai quello di non doverne uscir mai [...]. Quanto scambierei volentieri la libertà d'uscire di qui, di cui ben poco mi curo, con la certezza di potervi restar sempre! Invece d'esservi sopportato per grazia, perché non vi sono detenuto a forza! [...]. Vorrei che mi condannassero a starvi, e vorrei esser costretto a rimanere per non esserlo ad andarmene [...]. Giunsi a desiderare che, invece di tollerare soltanto la mia dimora su quell'isola, ma l'assegnassero quale prigione perpetua"<sup>800</sup>.

Rousseau vorrebbe mutare il paradiso botanico di Saint – Pierre in una prigione perpetua. Una cattività tanto amata in quanto non imposta ma ardentemente desiderata. Solo questa definitiva condizione gli avrebbe permesso di placare il suo animo assetato di assoluto e di pace.

L'ossessione di Rousseau è sempre stata la *durata*. Ogni isola felice fin qui analizzata vedeva sempre il ginevrino nella posizione di chi avrebbe voluto prolungare all'infinito ogni situazione di *bonheur*. La circoscrizione dei luoghi, infatti, non rappresenta soltanto lo spazio della

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 647 (p. 1123).

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 648 (p. 1124).

sua anima, ma anche il tentativo di proteggere la felicità da essi concessa con una barriera protettiva, che avesse potuto tenere lontano il tempo, il male, il dolore. Incantevole illusione, destinata a scontrarsi con la dura realtà.

Il sogno di Rousseau dura poco più di sei settimane. Gli viene intimato di andarsene anche dall'isola di Saint - Pierre. Non sapendo più dove rifugiarsi, il ginevrino accetta l'invito del filosofo Hume, che aveva conosciuto a Parigi presso l'ambasciata inglese. Nel 1766 decide, così, di attraversare la Manica.

Rousseau interrompe la stesura delle sue *Confessions* proprio con la dichiarazione di tale decisione. Partirà, dunque, per l'Inghilterra. Un'altra isola.

## 6.2 L'estetica della *rêverie*.

Secondo Jean Starobinski, "le *Fantasticherie* sono il libro dell'estrema infelicità e, insieme, la testimonianza della più alta felicità concessa all'uomo «quaggiù»"<sup>801</sup>.

*Les rêveries du promeneur solitaire*, infatti, rappresentano la più alta codificazione di quello che si è più volte definito il *mito insulare* di Rousseau. Analizzando le opere del ginevrino, si è messo in evidenza che ogni spazio circoscritto e de - limitato viene da Rousseau miticamente vissuto come spazio insulare. Ciò non ha a che fare soltanto con l'isola, ma con ogni luogo de - finito e protetto che ad essa può apparentarsi.

In uno spazio che è sempre più insulare e chiuso (o, forse, tanto ampio quanto la natura intera), Rousseau vive una vera e propria esperienza estetica della *rêverie*. Sperimentare il sentimento dell'esistenza non è altro che riscoprire la sensazione originaria, fondere la propria anima con

---

<sup>801</sup> J. Starobinski, *Rousseau e la fantasticheria*, cit., p. 9.

quella della natura. Se gli spazi diventano sempre più circoscritti (metafora, questi, del *resserrement du coeur*), l'anima è invece espansiva.

Lo stato di *rêverie* è esattamente l'opposto dello stato di riflessione. Quest'ultimo presuppone un atto di coscienza che, se da un lato è per l'io presenza a sé, dall'altro ciò comporta una scissione, una differenziazione tra l'io e il mondo, una divisione netta l'io e le cose.

Nella *rêverie* l'io non è un'identità, non ha quella fissità che distrugge l'armonia con la natura circostante. È un io fluido, evanescente, un susseguirsi incessante di percezioni ed emozioni. Non si ha nessuna nozione di tempo, di spazio, di soggetto. Ma, paradossalmente, è in queste estasi (in cui l'io si identifica con il paesaggio indifferenziato della natura) che si può sperimentare il sentimento più forte e intimo: il sentimento dell'esistenza.

Se, quindi, l'esperienza estetica della *rêverie* si dà nella tensione tra *resserrement du coeur* e *âme expansive*, è a questi due poli che bisogna guardare per spiegare questo particolare processo emotivo-immaginario che è la *rêverie*.

Nelle *Rêveries* la dimensione insulare assume una particolare caratterizzazione. L'isola diventa non soltanto lo spazio di un estremo isolamento *dagli* uomini, ma essa è anche la maggiore espressione della solitudine, nella quale ora Rousseau rintraccia l'elemento centrale del suo *bonheur*. Questo perché l'isolamento e l'insularità non vengono declinati unicamente in senso negativo: gli uomini hanno costretto Rousseau a rinchiudersi in spazi angusti, riflesso della propria chiusa interiorità.

Egli, trovando *il rimedio nel male stesso*, smette di combattere contro i suoi persecutori. Non ha più nulla da raccontare ai suoi contemporanei, perché il profondo dolore provato tramuta le sue parole, perfino le sue *lamentazioni*, in silenzio. Rousseau cerca, allora, di "convertire il dolore in

voluttà”<sup>802</sup>, trasformando la solitudine subita e imposta in una scelta volontaria che faccia proprio dell’isolamento e della vita solitaria la più alta manifestazione della felicità. Di un *bonheur* che, paradossalmente, come sottolineava Starobinski, si fonda sull’infelicità, perché Rousseau ha bisogno di accentuare l’infelicità (o l’immagine di essa) fino ai limiti estremi al fine di trarre dall’intimo del suo animo il prezioso bene della quiete.

Nel fondo del dolore, Rousseau scopre il bene più prezioso di tutti i beni che gli uomini abbiano mai potuto sottrargli. È da se stesso che fa risorgere la sua felicità. “Il rimedio nel male, la guarigione attraverso il male: questo apparente paradosso percorre tutta l’opera di Rousseau e, dopo aver assunto diverse *figure*, si fissa nelle *Fantasticherie* nel suo aspetto definitivo”<sup>803</sup>.

Trasformare il luogo della solitudine e dell’esilio in uno spazio di *bonheur* è possibile soltanto perché Rousseau accetta il proprio destino:

“Mi sono dibattuto a lungo, violentemente, ma invano. Sentendo inutili tutti i miei sforzi e tormentandomi invano, ho preso l’unica risoluzione che mi rimaneva, quella di sottomettermi al destino senza ribellarmi oltre alla necessità. In questa rassegnazione ho trovato il compenso di tutti i mali, poiché essa mi procura una tranquillità quale non mi poteva venir concessa nel continuo travaglio d’una resistenza tanto penosa quanto vana”<sup>804</sup>.

*Volere la necessità*: è ciò che contraddistingue la nuova strategia di felicità che Rousseau adotta nell’ultima parte della sua esistenza. È una sorta di *amor fati*, formula di matrice stoica<sup>805</sup> che in Rousseau (sotto certi aspetti),

---

<sup>802</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1074 (p. 1364).

<sup>803</sup> J. Starobinski, *Rousseau e la fantasticheria*, cit., p. 11. Il corsivo è mio.

<sup>804</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 998 (p. 1324).

<sup>805</sup> Nello Stoicismo antico strettissimo è il legame tra l’etica e la fisica. La saggezza ricercata e praticata dagli Stoici è un’ ‘arte del vivere’, che si basa sulla capacità di riconoscere la

come in Nietzsche<sup>806</sup>, non assume un significato passivo ma attivo. Non si tratta, infatti, di una mera accettazione passiva - della propria condizione esistenziale, nel caso di Rousseau; dell'essenza eternamente

---

razionalità del mondo, di identificarsi e fare tutt'uno con essa. Saggio è chi riesce a vivere in accordo con se stesso, o meglio, chi riesce a vivere in accordo con la natura. Vivere, cioè, secondo quella retta ragione che ha sede nell'anima, domina l'organismo umano ed è diffusa per tutto l'universo come *logos* divino. Vivere in conformità con la natura vuol dire vivere secondo il *logos*. Anche la virtù, quindi, è una disposizione ad essere in armonia con il *logos*. La felicità, che è il fine della vita di ogni uomo saggio, consiste nel vivere secondo virtù. Ma per essere virtuosi, cioè per realizzare quell'accordo con il *logos* - legge razionale del mondo - occorre innanzitutto conoscerlo ed essere poi capace di attuarlo. La conoscenza della natura e l'attuazione di quella legge razionale sono quindi condizioni indispensabili della morale. Morale che trova la sua più alta manifestazione nella lotta alle passioni, le quali contraddistinguono la natura umana. Combattere contro la 'malattia' delle passioni è il compito principale della filosofia, la quale si rivela come una vera e propria 'terapia delle anime'. Essa svolge una sorta di azione preventiva contro quella malattia, organizzando l'esistenza in modo tale da rendere il saggio capace di resistere ad ogni attacco delle passioni. In tal modo, il saggio potrà affermare la libertà *dalle* cose esterne, distogliendo i propri desideri da queste e concentrandoli solo sul *logos*. Per gli Stoici, la libertà è libertà da ogni condizionamento esterno, da ogni dipendenza. La descrizione del mondo delle passioni effettuata dagli Stoici è ricchissima e complessa, e avrà grande influenza sugli studi che - sulle passioni - verranno compiuti nell'Età Moderna, in particolare tra il XVII e il XVIII secolo ad opera di grandi filosofi come Cartesio, Hobbes, Spinoza, Diderot, Voltaire e Rousseau. Con una essenziale differenza. Il saggio stoico si erge contro la schiavitù delle passioni. Egli conquista la signoria di sé liberandosi dalle passioni. In Età Moderna, invece, si cercherà di descrivere una via di liberazione che sia di liberazione delle passioni, cioè di *riconversione* delle passioni stesse in impulsi positivi ad agire, o, come si dirà, 'in azioni e non in passioni' (perché il termine passione indica la passività del subire, del *patire*).

<sup>806</sup> Nella riflessione nietzschiana, la discussione sulla volontà di potenza trova il proprio culmine nell'accettazione - istituzione dell'eterno ritorno, ovvero nell'atto tramite cui l'*über Mensch* si libera dal peso del passato e 'redime' il tempo. È Zarathustra ad affermare il carattere creativo e redentore della volontà rispetto al tempo, grazie alla quale il macigno del *così fu* si scioglie nel *così volli che fosse* pronunciato dall'*über Mensch*: "Ogni così fu è un frammento, un enigma, un'orrenda casualità - finché la volontà creatrice non dica anche: 'Ma così io volli!'. Finché la volontà creatrice non dica anche: 'Ma così io voglio! Così io vorrò!'" (F. Nietzsche, *Della redenzione*, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, introduzione e commento di G. Pasqualotto, trad. it. a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano 2001, p. 164).

ritornante del tempo, nel caso di Nietzsche -. L'*amor fati*, infatti, consiste nel porre la propria volontà sullo stesso movimento della necessità. È come se, per Rousseau, il complotto, l'esilio, l'abbandono, la solitudine siano diventati *norme e leggi* della propria esistenza, contro le quali non ha senso lottare. Jean - Jacques è come un nuotatore che ha compreso che, nei giorni di tempesta, è un errore voler nuotare contro l'onda. Saggio è, invece, chi segue il movimento burrascoso del mare, diventando mare e facendosi onda egli stesso.

Le considerazioni fin qui svolte trovano ampio riscontro fin dalle prime pagine delle *Rêveries*, le quali si aprono con un'emblematica dichiarazione:

"Son dunque solo sulla terra, senza fratelli, né parenti, né amici, né altra compagnia che me stesso. L'uomo più socievole e il più disposto ad amare i suoi simili è stato proscritto per unanime consenso"<sup>807</sup>.

Nato con sentimenti di bontà e di amore, gli uomini lo hanno deluso, tormentato, perseguitato. Ha toccato il fondo delle miserie umane. Isolato e allontanato dai suoi carnefici, Rousseau è diventato egli stesso una sorta di *isola*, intesa qui in senso negativo, in quanto luogo di esilio dagli uomini.

Consegnato a se stesso, egli, però, può trasformare la sua condizione di 'prigionia' in una vera e propria liberazione. La solitudine, dovuta, in un primo momento, ad una situazione di proscrizione, si fa spazio di una scelta di libertà interiore, che troverà la sua massima espressione in un dialogo dell'io con se stesso:

"Io, separato da loro e da tutto, che sono io? Questo devo ancora cercare"<sup>808</sup>.

---

<sup>807</sup> J. - J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 995 (p. 1321).

<sup>808</sup> *Ibidem*.



Il motto delfico diventa il centro di un dialogo dell'io con la propria coscienza. Jean – Jacques si circonda in un cerchio magico in cui l'unico referente è la propria anima:

“Solo per il resto della vita, poiché non trovo consolazione, speranza e pace che in me, non devo né voglio occuparmi d'altri che di me [...]. Dedichiamoci interamente alla dolcezza di conversare con la propria anima, giacché è la sola cosa che gli uomini non possono togliermi. Se, a forza di riflettere sulle mie interne disposizioni, giungo a disporle in miglior ordine e a correggerne il male che vi si può ancora trovare, le mie meditazioni non saranno del tutto inutili e, sebbene non sia più buono a niente sulla terra, non avrò perduto del tutto i miei ultimi giorni. Gli ozi delle mie quotidiane passeggiate sono state sovente colmi di affascinanti contemplazioni, di cui rimpiango d'aver perduto il ricordo. Fisserò sulla carta quelle che potrò ancora provare”<sup>809</sup>.

Questo passo racchiude il senso dell'intera opera, e permette di spiegare anche il particolare titolo di quest'ultimo scritto di Rousseau. Lo spazio magico della solitudine in cui il ginevrino si è ormai richiuso gli permette di morire al mondo. Tutto è compiuto ormai. Gli uomini non possono più fargli alcun male. La vita è soltanto un ricordo di cui la memoria seleziona gli attimi più felici e più intensi, che Rousseau decide di far diventare *di carta*.

Il ginevrino si abbandona a sublimi contemplazioni, favorite non soltanto dalla solitudine ma anche dall'esercizio della *passeggiata*. Quest'ultima (come si è già avuto modo di sottolineare) diventa, nelle *Rêveries*, metafora di un'inchiesta sul proprio mondo interiore, *conditio sine qua non* per un pensiero erratico che favorisca la *rêverie*<sup>810</sup>:

---

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 998 (p. 1325).

<sup>810</sup> Alla voce 'Rêver' del *Dictionnaire de l'Académie française*, si legge: "Être distrait, laisser aller son imagination sur des choses vaines et vagues sans aucun objet fixe et certain. Signifie aussi penser,

“Questi fogli non saranno che un diario informe delle mie fantasie (*rêveries*). Vi si parlerà molto di me, perché un solitario che riflette si occupa, di necessità, assai di se stesso. Del resto, anche ogni strana idea che mi passi per la testa passeggiando, vi troverà il suo posto. Riferirò quel che ho pensato proprio come mi è venuto, e con sì poco collegamento come le idee della veglia ne hanno generalmente con quelle del giorno dopo. Ma ne risulterà sempre una nuova conoscenza della mia natura e del mio umore attraverso quella dei sentimenti e dei pensieri di cui il mio spirito quotidianamente si pasce nella strana condizione in cui mi trovo”<sup>811</sup>.

Il pensiero si abbandona alle cose, le incontra, producendo sublimi *rêveries*. È un pensiero erratico che, ogni volta, permette a Rousseau di

---

*méditer profondément sur quelque chose” (Dictionnaire de l’Académie françoise, quatrième édition, tome second L- Z, Paris 1762, p. 633). L’estensore della voce ‘Rêver’ dell’Encyclopédie scrive: “C’est avoir l’esprit occupé pendant le sommeil. Il est certain qu’on rêve, mais il n’est rien moins que certain qu’on rêve toujours, et que l’ame n’ait pass on repos comme le corps. On appelle rêverie toute idée vague, toute conjecture bisarre qui n’a pas un fondement suffisant, toute idée qui nous vient de jour et en veillant, comme nous imaginons que les rêves nous viennent pendant le sommeil, en laissant aller notre entendement comme il lui plait, sans prendre la peine de le conduire” (D. Diderot et J. – B. d’Alembert, Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers, cit., tome quatorzieme, Paris 1766, p. 228).*

<sup>811</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 999 (p. 1324). Se in Rousseau la *promenade* è il simbolo di un vero e proprio viaggio interiore, fino alle radici dello spirito umano, quasi venti anni prima (1760 – 1761) Diderot ne faceva una metafora privilegiata dell’erraticità e della multiformità del pensiero filosofico: “Che faccia bello o brutto tempo, è mia abitudine andare, verso le cinque di sera, a passeggio nei giardini del Palazzo reale: son io colui che si vede sempre solo, pensoso, sulla panca d’Argenson. Mi intrattengo con me stesso di politica, di amore, di cose d’arte o di filosofia; abbandono lo spirito alle più libere divagazioni: lo lascio padrone di seguire la prima idea saggia o folle che si presenti, al modo che si vedono, nel viale di Foy, i nostri giovanotti dissoluti seguire i passi di una cortigiana dall’aria svagata, dal viso ridente, l’occhio vivace, il naso all’insù, lasciar questa per un’altra, attaccandole tutte senza impegnarsi con nessuna. I miei pensieri sono le mie donnine equivoche” (D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, introduzione di J. Starobinski, premessa al testo e note di A. Pasquali, traduzione di L. H. Croce, Rizzoli, Milano 2002, p. 67).

mostrare una parte di sé, come egli ribadisce nel paragrafo iniziale della seconda *Promenade*:

“Formulato il proposito di descrivere lo stato abituale del mio animo nella più strana situazione in cui mai si possa trovare un mortale, non ho visto alcun'altra maniera più semplice e più sicura di attuare tale disegno, che quella di tenere un fedele registro delle mie passeggiate solitarie e delle fantasticherie che le riempiono quando lascio la testa assolutamente libera e le idee seguire la loro via spontanea senza resistenze né inciampi. Queste ore di solitudine e di meditazione sono le sole della giornata in cui sia pienamente io, per me stesso, senza diversioni né ostacoli, e in cui possa realmente dire di essere come la natura ha voluto”<sup>812</sup>.

In *Rousseau juge de Jean – Jacques* (secondo *Dialogue*), Rousseau ha spiegato il legame che esiste tra il passeggiare (e le possibilità positive che da esso derivano) e la *rêverie*:

“Jean – Jacques è indolente, pigro come tutti i contemplativi: però questa indolenza non è che nella sua mente [...]. Eppure è vivo, laborioso a modo suo. Non può soffrire un ozio assoluto: bisogna che le mani, i piedi, le dita siano sempre in moto, che il suo corpo sia in esercizio e che la sua mente rimanga in riposo. Ecco da dove deriva la sua passione per la passeggiata; egli è in movimento senza essere obbligato a pensare. Nella fantasticheria non si è affatto attivi. Le immagini si profilano nel cervello, vi si conciliano come nel sogno, senza il concorso della volontà e, lasciandole libere, si gode senza agire”<sup>813</sup>.

---

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 1002 (p. 1325).

<sup>813</sup> J. J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean – Jacques. Dialogues*, cit., p. 845 (p. 1231).

Il ginevrino trasforma l'oziosità e l'indolenza, per così dire, 'subite' a causa della sua condizione di 'recluso', in una piacevole risorsa contro i mali del corpo e della mente, adatta a riempire il vuoto delle sue giornate impedendogli di ricadere nella noia cui una totale inazione condannerebbe. La *promenade*, nonché le *rêveries* che essa favorisce, sottraggono all'ozio che annienta<sup>814</sup>, rianimando lo spirito senza affaticarlo. "Le passeggiate consegnano così a Rousseau la possibilità ultima di dimenticare l'odio dei nemici, di ricordare il tempo trascorso, di godere, per pochi attimi, nel «giardino dell'anima», un mondo trasparente, in cui ogni cosa mostra il proprio lato conciliante e il cuore ha gli stessi battiti dell'universo"<sup>815</sup>.

La fantasticheria, la passeggiata, la vita solitaria hanno come scenario la natura. Infatti, il desiderio di una profonda separazione dagli uomini conduce Rousseau lontano dalla città, in cui pure aveva costruito giardini di salvezza per *l'homme social*. La stessa metafora del giardino subisce, nelle ultime opere di Rousseau, un notevole slittamento di significato.

Già nella *Nouvelle Héloïse* (Parte IV, lettera XI), Rousseau aveva accennato al contrasto figurativo e morale tra giardino e natura, ritenendo strutturato alla maniera della 'società' il primo luogo, in cui ogni cosa degenera nelle mani dell'uomo. Tale critica proseguiva

---

<sup>814</sup> Secondo Burgelin, "vi sono due oziosità: quella della noia e quella della saggezza, quella della coscienza infelice, dilaniata tra l'aspirazione all'unità e la nostalgia della comunità che rende la solitudine pesante, e quella dell'unità riconquistata. La gioia quieta è un frutto che presuppone prima la vittoria sulle passioni e la pienezza del sé" (P. Burgelin, *La philosophie de l'existence de Jean - Jacques Rousseau*, cit., p. 141). Burgelin commenta un luogo del dodicesimo libro de *Les Confessions*, in cui Rousseau descrive due forme di *oisivetés*, quella della noia e quella della saggezza: "Coloro che mi rimproverano tante contraddizioni non mancano a questo punto di rimproverarmene ancora una. Ho detto che l'oziosità dei salotti me li rendeva insopportabili ed eccomi alla ricerca della solitudine unicamente per abbandonarmi all'oziosità [...]. L'oziosità dei salotti è letale perché è forzata; quella della solitudine è meravigliosa perché è libera e volontaria" (J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 640 [p. 1112]).

<sup>815</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 150.

nell'attacco dell'*Émile*, laddove il ginevrino poneva sotto accusa l'atteggiamento indiscriminato dell'uomo che "sforza un terreno a nutrire i prodotti d'un altro, un albero a portare i frutti d'un altro [...], non vuol nulla come l'ha fatto la natura"<sup>816</sup>.

Se, come risulta dalle riflessioni precedentemente svolte, nelle opere dottrinali il giardino era, per lo più, una positiva metafora per esprimere la possibilità di tutelare e salvaguardare l'originario naturale all'interno della società corrotta, ora il giardino assume una connotazione fortemente negativa. Tale spazio ha assorbito in sé la corruzione e la decadenza (di cui finora era emblema unicamente la città) della società civile, finendo per diventare l'*anti - natura* per eccellenza. Nei *Dialogues*, Rousseau dichiarava, a proposito di Jean - Jacques:

"Gli piacciono le lunghe passeggiate ma non i giardini"<sup>817</sup>.

Ma già nel 1767, in una lettera indirizzata alla duchessa di Portland, Rousseau aveva dichiarato:

"In un giardino la natura non è più la stessa: ha più splendore, ma non è così commovente. Gli uomini dichiarano di abbellirla, io trovo che la sfigurino"<sup>818</sup>.

Il giardino diventa il simbolo di un'estetica che vuole la prevalenza dell'artificio umano e che, perciò, tende a cancellare tutto il naturale che non riesce a mostrare e compiere. Ma la metafora dice molto di più. Perché il giardino, negli ultimi scritti di Rousseau, si presenta come *l'altro* e *l'altrove* rispetto alla natura.

---

<sup>816</sup> J. - J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 245 (pp. 350 - 351).

<sup>817</sup> J. - J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean - Jacques. Dialogues*, cit., p. 855 (p. 1232).

<sup>818</sup> J. - J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., p. 52.

Tale figura, infatti, assume caratteristiche fortemente negative che la legano alla corruzione e alla decadenza della società civile. La riflessione estetica, ancora una volta, si lega strettamente al progetto *morale* di Rousseau, teso a salvaguardare l'animo incorrotto dell'*homme de nature* dall'azione costringitiva e violenta dell'*homme de l'homme*. Nelle *Lettere sulla botanica*, in modo particolare, è possibile riscontrare le riflessioni rousseauiane che testimoniano il passaggio dalla funzione positiva del giardino alla sua severa critica. Nella lettera alla duchessa di Portland del 12 febbraio del 1767, il ginevrino scrive:

“Voglio intenerirmi ogni giorno sulle meraviglie di Colui che fece gli uomini per essere buoni, e del quale essi hanno così indegnamente degradato l'opera. Nei nostri boschi e sulle nostre montagne i vegetali sono ancora come uscirono originariamente dalle Sue mani, ed è là che amo studiare la natura”<sup>819</sup>.

Sono questi gli anni in cui Rousseau si dedica, infatti, allo studio della *botanica*, una delle maggiori distrazioni del *promeneur solitaire*.

La natura non violata dalla mano violenta dell'uomo diventa lo specchio della purezza dell'anima di Jean – Jacques, permettendogli di mettere in atto il suo progetto di *felicità solitaria*. Come lo stesso Rousseau spiega in una lettera al signor De La Torrette del 25 gennaio 1772,

“Non sospettate, signore, ch'io abbia abbandonato questo piacevole gusto [per la botanica]: esso dà un incanto sempre nuovo alla mia vita solitaria. Mi abbandono ad essa per me solo, senza successo, senza progressi, quasi senza comunicare con gli altri, ma ogni giorno più convinto che gli attimi dedicati alla contemplazione della natura siano i momenti della vita in cui si gioisce più deliziosamente di sé”<sup>820</sup>.

---

<sup>819</sup> *Ibidem*.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 93.

Riscoprendo le meraviglie della natura attraverso l'esercizio della botanica, Rousseau si allontana dalla decadenza intellettuale e morale degli uomini, aprendosi al mondo della trasparenza e ad un rapporto immediato con sé e con le cose. Egli riattinge a quel fondo autentico del proprio essere che, come la statua di Glauco del *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, conserva, anche in mezzo alla corruzione dei tempi, l'originaria bontà e purezza presenti nello stato di natura. Tutto ciò rende anche possibile evadere dalla prigione costruitagli intorno a lui dalla cattiveria di chi lo ha allontanato e proscritto:

“La botanica raccoglie e mi richiama alla mente tutte le idee che più la lusingano: prati, acque, boschi, solitudine, la pace soprattutto e il riposo che si trova in mezzo a tutto questo, mi si presentano di nuovo e continuamente alla memoria. Mi fa dimenticare le persecuzioni degli uomini, l'odio, il disprezzo, gli oltraggi e tutti i mali con cui hanno ricambiato il mio tenero e sincero affetto per loro; mi trasporta in luoghi ameni, in mezzo a gente semplice e buona come coloro con cui ho vissuto un tempo. Mi ricorda la giovinezza e i miei innocenti piaceri; me li fa godere di nuovo e molto spesso mi rende ancora felice pur in mezzo alla più triste sorte che mai uomo abbia subita”<sup>821</sup>.

Le passeggiate botaniche, infatti, proseguivano con la costruzione di erbari. Rousseau classifica le piante e i fiori raccolti. Impiega tempo e cure incredibili a far seccare e appiattare rametti, stendere foglioline, conservare i fiori. La natura miniaturizzata degli erbari permette a Rousseau di rammemorare le passeggiate trascorse, ricordando i bei paesaggi esplorati ma, soprattutto, rivivendo le gioie trascorse, quasi raddoppiandole. Gioie derivate da una felice condizione di pienezza interiore e di comunione con la natura:

---

<sup>821</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1073 (p. 1364).

“I frammenti di piante che ho colto bastano per ricordarmi tutto quel magnifico spettacolo. Questo erbario è, per me, un diario di erborizzazioni che me le fa ricominciare con un nuovo fascino e produce l’effetto di uno strumento ottico che me le proiettasse di nuovo allo sguardo”<sup>822</sup>.

Le estasi solitarie nella natura, che Rousseau rivive anche attraverso i ‘diari’ delle sue erborizzazioni, invitano ad una riflessione. Si è detto che l’ultima parte della vita di Rousseau è caratterizzata da un’estrema introflessione del sé, che si traduce figurativamente in spazi riposti, chiusi, angusti.

Ma si è detto anche, poc’anzi, che il Jean – Jacques *promeneur solitaire* abbandona i ‘giardini della speranza’ di Julie e di Émile. Tale abbandono, anzi, è il segno tangibile di una severa condanna dei giardini e del loro ostentato artificio, pallido ricordo della semplicità e dell’armonia della natura. Rousseau prende, quindi, le distanze dalla figura del giardino, luogo che più si apparenta alla circoscrizione e alla ‘reclusione’ dell’isola, metafora ricorrente nelle sue ultime opere. Come conciliare, allora, la dimensione insulare da Rousseau perseguita nell’ultima parte della sua vita con la sua scelta di una profonda e totale apertura al paesaggio e alla natura?

Si tratta dell’ennesima *apparente* contraddizione del ginevrino. Infatti, l’apertura al paesaggio circostante non diventa per Rousseau pretesto per una estroversione del sé, idea distante anni luce dai suoi propositi. Piuttosto, è come se la natura fosse per Jean – Jacques composta di innumerevoli tessere, come un mosaico. Il suo personale atteggiamento nei confronti del paesaggio è quello proprio di chi, ogni volta, facesse propria una *singola* tessera, la quale andasse a comporre la multiforme mappatura del suo animo.

---

<sup>822</sup> *Ibidem*.



Il paesaggio viene *interiorizzato*: esso viene vissuto da Rousseau attraverso i suoi *occhi* oppure attraverso il proprio *cuore*. In quest'ultimo caso, le estasi solitarie nella natura diventano veicolo di una più forte chiusura dentro il proprio animo, perché la profonda comunione con la natura apre lo spazio ad un sempre più intenso *sentimento dell'esistenza*, quintessenza del proprio *bonheur solitaire*.

Ma Rousseau, durante le sue passeggiate, esplora il paesaggio attraverso i suoi occhi che, da una lente che portava sempre con sé, scrutano attenti la corolla di un fiore, una foglia, una pianta particolare. Anche le sue 'esperienze botaniche' strutturano uno spazio circoscritto, 'ravvicinato' che consegna l'io ad una profonda intimità con le cose.

Rousseau vive il paesaggio in maniera, per così dire, 'puntiforme'. L'aderenza del mondo all'io e l'effusione dell'io nel reale diventano successioni circolari e immagini interdipendenti di un unico momento di voluttà estatica. Di un'esperienza, cioè, che porta in sé la stessa ambiguità dell'isola e dell'insularità: un'esperienza che tiene insieme, in un'armonia contrastante o in una concordia discordante, lo spazio circoscritto e il mare senza sponde, la terra vicina e il cielo lontano. Il finito e l'infinito, il limite e l'illimitato.

L'ampio spazio del paesaggio diventa così la *quintessenza* del luogo circoscritto, *del giardino*. I limiti, stavolta, non vengono stabiliti da confini e barriere artificiali, ma sono dettati dal botanico *promeneur* che, circoscrivendo, nella natura, *spazi insulari*, ne fa poi un riflesso ed una esemplificazione della sua *felicità insulare*.

Inoltre, il paesaggio, anche se esteso, è pur sempre racchiuso nell'*idea* che di esso ne ha Rousseau. La fusione 'mistica' con la natura non è un'estroversione dell'io, non aprendo essa uno spazio altro dall'insularità. Ma è un'insularità particolare, perché la vasta estensione del paesaggio diventa il *sostituto del recinto edenico*.

Diventando, come detto poc'anzi, metafora di una felicità insulare, l'ampio spazio del paesaggio ripropone gli incanti del *giardino edenico*, che, fin dalla stesura dei due *Discours*, rappresenta l'esemplificazione del

*sentimento dell'esistenza*. Ancora una volta, è l'artificiosità e la decadenza dei giardini cittadini a contrapporsi alla purezza e alla naturalezza della *beau rivage*.

Rousseau ha sempre cercato luoghi incontaminati, selvaggi, che potessero accogliere le sue passeggiate nella natura e le evasioni sognanti del suo animo, assetato di assoluto e di pace. L'erbario più bello da lui realizzato è, forse, quello risalente al periodo trascorso sull'isola di Saint – Pierre. La traduzione in parole di tale 'giornale floreale' rappresenta il 'cuore' delle *Rêveries*.

Si tratta della quinta *Promenade*, la quale accoglie (così come il libro XII de *Les Confessions*) il racconto del soggiorno di Rousseau nell'isola di Saint – Pierre, vero e proprio 'paradiso botanico'. Come scrive Hölderlin nella sua lirica *Il Reno*, in questo ameno luogo il ginevrino cercherà di “essere quasi del tutto dimenticato, / dove il raggio non brucia / nell'ombra della selva, / nel verde fresco del lago di Bienne, / senza canto, povero di suoni”<sup>823</sup>.

Nel settembre del 1765 Rousseau si era rifugiato sull'isola di Saint – Pierre, angolo romantico<sup>824</sup>, appartato e tranquillo della Svizzera. Circondata dal lago di Bienne, quest'isola “offre un luogo amenissimo e una singolare situazione per la gioia di un uomo che ami rinchiudersi in un cerchio di solitudine”<sup>825</sup>. Il racconto del breve soggiorno trascorso su tale isola occupa le pagine più belle ed intense delle *Rêveries*. In esse, il ginevrino racconta di un breve periodo della sua esistenza che realizzò pienamente il suo ideale di felicità solitaria.

---

<sup>823</sup> F. Hölderlin, *Il Reno*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, cit., p. 629.

<sup>824</sup> “Le rive del lago di Bienne sono più selvagge e romantiche di quelle del lago di Ginevra” (J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1040 [p. 1346]). Tale passo è uno dei primi luoghi in cui compare il neologismo *romantique*. A tal proposito, cfr. A. François, *Romantique*, in «Annales de la Société Jean – Jacques Rousseau», cit., vol. V, Genève 1909, pp. 199 – 236.

<sup>825</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1040 (p. 1346).

Tale idea di felicità permette a Jean - Jacques di incontrare se stesso, affinché egli possa essere “padrone della sua felicità, perché è felice come Dio stesso, senza nulla desiderare all’infuori di quanto gode”<sup>826</sup>.

Passeggiatore solitario, Rousseau elegge come scenario delle proprie estasi solitarie la natura, luogo in cui sente davvero di poter ritrovare se stesso. Ha bisogno di un luogo selvaggio ed incontaminato, laddove non si potesse riscontrare alcuna traccia umana. L’isola di Saint - Pierre soddisfa pienamente il suo desiderio, lo stesso espresso nella terza *Lettera a Malesherbes*, a proposito del suo periodo di isolamento trascorso a Montmorency:

“Mi avviavo [...] a cercare qualche luogo selvaggio nella foresta, qualche posto deserto in cui niente, mostrandomi la mano dell’uomo, potesse ricordarmi l’essere schiavi e l’essere padroni. Un rifugio, in cui illudermi di essere penetrato per primo, e dove nessun altro importuno venisse a interporsi tra la natura e me”<sup>827</sup>.

Rousseau amerà sempre i luoghi *naturali*. Ed è in questi luoghi che Rousseau trascorrerà l’ultima parte della sua esistenza perché “soltanto tra i campi e nelle foreste, durante passeggiate solitarie che distraggono dalla confusione, occupano i sensi, rendono percepibile la voce interiore [...], Rousseau si sente libero e trasparente”<sup>828</sup>. È lì che Rousseau pensa e passeggia, e lascia che il suo pensiero si sviluppi spontaneamente nella natura che percorre.

Luogo adamitico è la stessa isola di Saint - Pierre, che corrisponde perfettamente ai desideri e alle aspettative del Rousseau *promeneur solitaire*. Infatti, nel XII libro de *Les Confessions*, il ginevrino aveva scritto:

---

<sup>826</sup> J. - J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 442 (p. 488). Il riferimento è all’immagine di *bonheur* raffigurata da Rousseau attraverso la figura di Wolmar.

<sup>827</sup> J. - J. Rousseau, *Lettera terza a Malesherbes*, in J. - J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., pp. 204-205.

<sup>828</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 144.

“Tale era l’asilo che m’ero scelto. Quella scelta era così consona al mio gusto tranquillo e al mio umore solitario e pigro, che la considero tra le più dolci fantasticherie per le quali mi sia mai appassionato. Mi pareva che su quell’isola sarei rimasto più lontano dagli uomini, più al riparo dai loro oltraggi, meglio dimenticato da essi, più abbandonato, in una parola, alle dolcezze dell’ozio e della vita contemplativa. Avrei voluto esser talmente confinato in quell’isola da non aver più contatto coi mortali, ed è certo che presi ogni misura immaginabile per sottrarmi alla necessità di mantenerne”<sup>829</sup>.

L’isolamento spaziale, che è la caratteristica peculiare dell’isola, diventa un *miroir* che riflette la solitudine interiore di Rousseau, ma anche la sua ferma volontà di allontanarsi dagli uomini, dai loro intrighi e dalle loro cattiverie. L’isola gli permette di creare uno spazio di alterità rispetto a tutto ciò che egli vuol allontanare e tenere distante.

L’isola non è soltanto un ritiro, luogo di un esilio volontario; il ginevrino vuol farne una vera e propria prigione, essendovi talmente confinato da non aver più alcun tipo di contatto con la terraferma e con i suoi abitanti. Desiderio che Rousseau ribadisce nuovamente qualche pagina dopo, quando confessa di

“desiderare che mi avessero costretto in quell’asilo come in una prigione perpetua, che mi ci avessero confinato per tutta la vita e che, togliendomi ogni possibilità e ogni speranza di uscirne, mi avessero impedito qualunque comunicazione con la terraferma sì che, ignorando quanto avveniva nel mondo, ne avessi obliato l’esistenza e venisse dimenticata anche la mia”<sup>830</sup>.

---

<sup>829</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 638 (p. 1111).

<sup>830</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1044 (p. 1350). Poco oltre, Rousseau rinnova la “speranza che non si sarebbe chiesto di meglio che di lasciarmi in quel soggiorno isolato dove mi ero rinchiuso da me” (*ibidem*).

Rousseau evade dalla prigione costruita intorno a lui dalla maldicenza e dalle persecuzioni dei suoi nemici (reali o immaginari) costruendo un'altra prigione, stavolta in uno spazio che sia secondo i suoi desideri. Un asilo, cioè, in cui a regnare sia soltanto la gioia di esistere, tanto da conquistare una imperturbabilità che non lasci nell'animo alcun vuoto da colmare:

“Di che cosa si gioisce in una simile situazione? Di nulla che sia esteriore a se stessi, di nulla che non sia di se stessi e della propria esistenza”<sup>831</sup>.

È una sorta di passività attiva, paragonata, come si è sottolineato poc'anzi, all'autosufficienza di Dio, prezioso stato di appagamento e di pace, il quale, da solo, basta a rendere cara e dolce la vita. È questa la vita dei beati, che diventa per Rousseau la suprema felicità cui poter finalmente aspirare conducendo una vita da lui definita più volte 'oziosa'.

Ma di quale ozio si tratta? Di quello che trionfa nella società corrotta? No di certo. Il ginevrino ama profondamente l'ozio della solitudine. Ne *Les Confessions*, infatti, Rousseau sostiene che

“l'ozio che mi piace non è quello di un fannullone che se ne sta lì a braccia conserte in un'assoluta inerzia e che non pensa più di quanto agisca: è a un tempo quello di un bambino sempre in moto per non far niente e quello di un farneticante che gira al largo mentre le braccia gli pendono inerti”<sup>832</sup>.

Rousseau si consegna all'incanto di una vita oziosa grazie alla sua passione per la botanica. Infatti, L'isola di Saint-Pierre era anche un paradiso botanico; e la botanica, da quando aveva acquistato una copia

---

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 1047 (p. 1353).

<sup>832</sup> J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 642 (p. 1118).

del *Sistema Naturae* di Linneo, era all'epoca una delle passioni maggiori del Solitario:

“Ogni mattina, dopo la colazione, andavo – la lente in mano e il *Sistema naturae* sotto il braccio – a visitare un cantuccio dell'isola che a questo scopo avevo diviso in piccoli settori con l'intenzione di percorrerli tutti l'uno dopo l'altro in ogni stagione. Niente di più singolare dei rapimenti, delle estasi che provavo nell'osservare la struttura e l'organizzazione vegetale, il funzionamento delle parti sessuali nella fruttificazione, cosa per me, allora, del tutto nuova”<sup>833</sup>.

Niente avrebbe potuto dargli tanto piacere, addirittura tanta esaltazione, quanto tutte le scoperte che faceva sulla struttura e l'organizzazione del mondo vegetale e sul ruolo svolto dagli organi generativi nella fruttificazione di una specie. Ogni singolo particolare rallegrava la sua vista ed aggiungeva nuovi colori alla sua visione di un universo organizzato in modo bello ed armonioso, specchio del “Supremo Artefice”<sup>834</sup>:

“La botanica, così come l'ho sempre considerata e così come cominciava a diventare per me una passione, era precisamente uno studio ozioso, atto a colmare il vuoto del mio tempo senza lasciarvi posto per il delirio dell'immaginazione né per la noia di un ozio totale. Vagare senza meta

---

<sup>833</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1046 (p. 1349).

<sup>834</sup> J. – J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., p. 119. È interessante notare che, a partire dal 1770, Rousseau esordisce nelle sue lettere con alcuni versi. Infatti, “oppresso dalle proprie sventure e convinto d'essere ormai oggetto di «implacabili persecuzioni», Rousseau aveva preso l'abitudine di iniziare le lettere di questo periodo con la seguente quartina, di cui era autore. In questi versi ritorna il contrasto tra essere ed apparire, verità e menzogna, trasparenza dello sguardo e della coscienza e maschera, dualismo che è al centro dei *Discours* e dell'intera riflessione rousseauiana: «Poveri ciechi che siamo! / Cielo! Smaschera gli impostori / E forza i loro barbari cuori / ad aprirsi agli sguardi degli uomini!»” (*ibid.*, p. 76. Il corsivo è mio).

nei boschi e attraverso la compagna, prender macchinalmente or qui or là un fiore o un ramoscello, spigolare così, a caso, osservar mille e mille volte le stesse cose, e sempre col medesimo interesse, poiché le dimenticavo sempre, v'era di che passar tutta l'eternità senza annoiarmi un momento [...]. Non trovo omaggio più degno alla Divinità della muta ammirazione suscitata dalla contemplazione delle sue opere, e che non si esprime con atti esteriori. In camera prego più raramente e più in fretta; ma, al cospetto di un bel paesaggio, mi sento commosso senza saper dire da che. Ho letto che un savio vescovo trovò, durante una visita pastorale, una vecchia che, come sola preghiera, non sapeva dire che 'Oh!'. Le disse: 'Buona donna, continuate a pregare così. La vostra preghiera val più delle nostre'. Quella miglior preghiera è pure la mia"<sup>835</sup>.

Il filosofo botanico, chiudendo tutti i libri, ne tiene aperto uno solo, quello della natura. Solo leggendo e sfogliando tale libro è possibile adorare e servire Colui che l'ha scritto. Secondo Rousseau, infatti, più che "negli erbari o nei giardini", la botanica va studiata "nella natura stessa". Solo questo è un vero studio "da naturalista e da filosofo"<sup>836</sup>:

---

<sup>835</sup> J. - J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 644 (p. 1121). Vi è un bellissimo brano, nelle opere di Victor Hugo, che ricorda molto la 'religione della natura' di Rousseau: "Leggevo. Che leggevo? Oh, il vecchio libro austero, / il poema eterno! - La Bibbia? - No, la terra. / Platone, tutte le mattine, quando rivedeva il cielo azzurro / leggeva i versi d'Omero, io leggo i fiori di Dio. / Io compito i cespugli, i fili d'erba, le sorgenti; / e non ho bisogno nelle mie escursioni di portare il mio libro sotto il braccio, perché l'ho sotto i piedi. / E studio a fondo il testo, e mi curvo / cercando di decifrare la corolla e il ramo. / Dunque, curvato, -è così che, camminando, / traduco la luce in idea, i rumori in sillabe-, / ero in grado di leggere un campo, pagina fiorita" (V. Hugo, *Je lisais. Que lisais - je?*, in V. Hugo, *Oeuvres poétiques*, a cura di P. Albouy, Gallimard, Paris 1967, vol. II, p. 584).

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 645 (p. 1120). Nella lettera alla duchessa di Portland del 3 settembre 1766, Rousseau scrive: "Lo studio della natura ci stacca da noi stessi e ci eleva al suo Autore. È in tal senso che si diventa veramente filosofo; è così che la storia naturale e la botanica hanno un'utilità per la saggezza e per la virtù" (J. - J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., pp. 45 - 46).

“Quanto a me, che prendevo per giardino l’intera isola, non appena avevo bisogno di compiere o controllare qualche osservazione, correvo nei boschi o pei prati: là, mi stendevo per terra vicino alla pianta in questione, per esaminarla sul posto a mi agio. Quel metodo m’ha giovato molto per conoscere i vegetali nello stato naturale, prima che venissero coltivati e snaturati dalla mano degli uomini”<sup>837</sup>.

I giardini, così come gli erbari, rappresentano l’artificio umano che ha corrotto e alterato la natura e, di conseguenza, cancellato la mano dell’Autore di tutte le cose. Rousseau, invece, fa della natura la sua stanza di lavoro, il suo laboratorio botanico. La *cultura - coltivazione* non gioca più un ruolo costruttivo come dimensione per un positivo e adeguato sviluppo degli esseri (siano essi ‘umani’ o ‘vegetali’) ma diventa spazio di snaturamento e di alterazione della natura originaria. La condanna di Rousseau non potrebbe essere più severa.

Ancora una volta, è possibile sottolineare quanto l’autore delle *Rêveries* faccia risaltare la valenza filosofica di una riflessione che *sembra* riguardare unicamente le piante. Che in Rousseau vi sia questo stretto rapporto tra botanica e morale è testimoniato *figurativamente* dalla suggestiva *gravure* di J. B. Chapuy, *Le moraliste*, in cui si vede Rousseau - in campagna, lontano dalla città - che, avendo nella mano sinistra un fiore, insegna a due giovinette, *à la fois*, la morale e la botanica.

Inoltre, in una lettera a Linneo del 21 settembre 1771, il ginevrino ha scritto:

“Solo, con la natura e voi, trascorro ore deliziose nelle mie passeggiate campestri e traggo un profitto più reale dalla vostra filosofia botanica che da tutti i libri di morale”<sup>838</sup>.

---

<sup>837</sup> *Ibidem*.

<sup>838</sup> J. - J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, cit., p. 87.



L'erborizzazione e la passeggiata diventano, per Rousseau, la sua preghiera quotidiana. Anche la vita di Rousseau sull'isola di Saint – Pierre diventa una *continua erborizzazione*, animata dal suo amore per le *passeggiate*. A Rousseau piaceva tanto passeggiare, preferibilmente da solo; e la prossimità del lago di Biennne rendeva le sue escursioni solitarie intorno all'isola doppiamente piacevoli e rilassanti. Più di ogni altra cosa, era stato proprio il rumore dell'acqua a placare la sua disperazione.

Al crepuscolo, passeggiava verso il lago; il flusso e il riflusso ritmico delle piccole onde che si infrangevano costantemente sulla riva scacciavano la sua agitazione. Senza obbligarlo a pensare, tutto ciò gli procurava una consapevolezza vivida e gioiosa della sua esistenza solitaria. A volte si fermava sulla riva; ma, se il tempo era mite, remava verso il centro del lago e, con lo sguardo rivolto al cielo, lasciava andare la barca alla deriva tranquillamente e senza meta, spinta da una leggera corrente. Lungo disteso nella barca, con gli occhi al cielo, si lasciava andare lentamente alla deriva, a capriccio dell'acqua, talvolta per parecchie ore, immerso in mille fantasticherie, una delle maggiori dolcezze mai provate<sup>839</sup>:

“Se il bel tempo mi invitava, saltavo su una barca che conducevo in mezzo al lago quando l'acqua era calma; e là, steso tutto lungo nella barca con gli occhi volti al cielo, mi lasciavo andare lentamente in balia delle onde, talvolta per più ore, immerso in mille fantasticherie confuse ma deliziose che non avevano nessun oggetto determinato e costante, eppure mi riuscivano infinitamente più gradite di tutto quel che di più dolce può trovarsi in quelli che si chiamano i piaceri della vita”<sup>840</sup>.

Si tratta di una particolare esperienza di felicità: un'estasi solitaria. Rousseau prova una felicità totale e perfetta che soddisfa qualsiasi

---

<sup>839</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 646 (p. 1122).

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 1044 (p. 1348).

bisogno interiore. Si lascia cullare dalle onde, il cui dondolio, raggiungendo la mente ed il cuore, consegna unicamente al sentimento dell'esistenza. Egli si sente vivo, partecipe e felice, in un vuoto che accoglie la pienezza del sé.

Solitamente, Rousseau dava una meta alle sue escursioni acquatiche:

“Andavo a sbarcare sull'isoletta, per passeggiarvi un'ora o due, stendermi sull'erbetta e inebriarmi al piacere di ammirare il lago e i dintorni o per esaminare e anatomizzare tutte le erbe che si trovavano alla mia portata, e per costruirmi, come un novello Robinson, una dimora immaginaria su quell'isoletta”<sup>841</sup>.

Negli ultimi scritti di Rousseau, il richiamo alla figura di Robinson diventa una costante. Essa è l'immagine di un'esistenza solitaria e autosufficiente, trascorsa su un'isola deserta lontano da tutto ciò che è *altro* da se stesso e dalla natura. Tale figura affascina Rousseau perché essa viene incontro al suo bisogno di solitudine e alla volontà di creare, perciò, un 'nuovo mondo', lontano dagli uomini e dalla società corrottrice. Sull'isoletta, Rousseau segue le orme di Robinson, creando anche lì un asilo a misura del suo cuore, che, certo, non avrebbe mai voluto abbandonare:

“Presi dunque un tale gusto all'isola di Saint – Pierre e tanto me ne conveniva il soggiorno, che, a furia di circoscrivere ogni mio desiderio a quell'isola, formulai quello di non doverne uscir mai [...]. Quanto scambierei volentieri la libertà d'uscire di qui, di cui ben poco mi curo, con la certezza di potervi restar sempre! Invece d'esservi sopportato per grazia, perché non vi sono detenuto a forza! [...]. Vorrei che mi condannassero a starvi, e vorrei esser costretto a rimanere per non esserlo ad andarmene [...]. Giunsi a desiderare che, invece di tollerare

---

<sup>841</sup> J. – J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 647 (p. 1123).

soltanto la mia dimora su quell'isola, ma l'assegnassero quale prigione perpetua"<sup>842</sup>.

Rousseau vorrebbe mutare il paradiso botanico di Saint – Pierre in una prigione perpetua. Una cattività tanto amata in quanto non imposta ma ardentemente desiderata. Solo questa definitiva condizione gli avrebbe permesso di placare il suo animo assetato di *assoluto* e di pace:

“La felicità che il mio cuore rimpiange non è composta di istanti fuggevoli, bensì è uno stato semplice e permanente che in sé non ha nulla di vivo, ma ha una durata che ne accresce il fascino tanto da trovarvi, infine, la felicità suprema”<sup>843</sup>.

L'ossessione di Rousseau è sempre stata la *durata*. Ogni pagina delle sue 'opere autobiografiche' vede sempre il ginevrino nella posizione di chi avrebbe voluto prolungare all'infinito ogni situazione di *bonheur*. La circoscrizione dei luoghi, infatti, non rappresenta figurativamente soltanto lo spazio della sua anima, ma anche il tentativo di proteggere la felicità da essa concessa con una barriera protettiva, che avesse potuto tenere lontano il tempo, il male, il dolore. Incantevole illusione, destinata a scontrarsi con la dura realtà:

“Tutto è in un flusso continuo sulla terra: nulla mantiene una forma costante e fissa, e i nostri sentimenti verso le cose esteriori passano e cambiano di necessità come esse [...]. Non vi è niente di solido a cui il cuore possa attaccarsi. Così, quaggiù non si può avere altro che un piacere che passa. In quanto alla felicità duratura, dubito che sia conosciuta”<sup>844</sup>.

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 648 (p. 1124).

<sup>843</sup> J. – J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1047 (p. 1349).

<sup>844</sup> *Ibidem*.

Anche se un *bonheur* assoluto e totale non esiste, Rousseau insiste comunque sulla sua felicità, fondata sul *sentimento dell'esistenza*, sul sentirsi vivere:

“Se esiste uno stato in cui l'animo possa trovare una posizione abbastanza stabile per riposarvi appieno e raccogliervi tutto il suo essere senza aver bisogno di richiamare il passato e di inoltrarsi nell'avvenire, in cui il tempo non conti e il presente duri sempre senza però dar segno del suo durare e senza traccia di successione, senza alcun sentimento di privazione o di gioia, di piacere o di pena, di desiderio o di timore, eccetto quello della propria esistenza in modo che da solo possa riempire interamente l'anima; fin tanto che un simile stato dura, che vi si trova può dirsi felice, non di una felicità imperfetta, povera e relativa come quella che possono dare i piaceri della vita, ma di una felicità completa, perfetta e piena, che non lascia nell'anima alcun vuoto che si senta il bisogno di colmare”<sup>845</sup>.

---

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 1048 (p. 1350). Questo passo presenta interessanti analogie con la voce *Délicieux* dell'*Encyclopédie*, redatta da Diderot. 'Delizioso' è definito “quel momento d'incanto e d'abbandono in cui non resta memoria del passato, non desiderio dell'avvenire, non inquietudine per il presente. Per costui il tempo non scorre, la sua esistenza è in sé conchiusa. Il sentimento della sua felicità non potrebbe affievolirsi se non con quello dell'esistenza medesima [...]. Costui coglie tutta la dolcezza della propria esistenza; ma ne gode in modo tutto passivo, senza attaccamento eccessivo, senza riflettere, senza rallegrarsene, senza felicitarsene. Se si potesse fissare con il pensiero questa condizione puramente sentimentale, ove tutte le facoltà del corpo e dell'animo son vive senz'essere attive, e attribuire a tale delizioso quietismo l'idea d'immutabilità, ci formeremmo la nozione della felicità più grande e pura che l'uomo possa mai immaginare” (D. Diderot, *Délicieux*, in D. Diderot – J. B. d'Alembert, *Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, traduzione e note di P. Casini, cit., p. 335). Cfr., a tal proposito, l'interessante articolo di Roland Mortier intitolato *A propos du sentiment de l'existence chez Diderot et Rousseau: note sur un article de l'Encyclopédie*, in R. Mortier, *Le coeur et la raison. Recueil d'études sur le dix – huitième siècle*, préface de René Pomeau, Voltaire Foundation – Oxford - Editions de l'Université de Bruxelles, Universitas - Paris 1990, pp. 271 – 281.

La felicità solitaria descritta da Rousseau vive di attimi sospesi che hanno il sapore di eternità. La vera gioia è raggiunta soltanto da chi, come lui, sappia rinchiudersi in un cerchio di solitudine - *qui aime à se circonscrire* <sup>-846</sup>, che sia capace di farsi recinto, all'interno del quale, come su un'isola fertile e solitaria, difesa e separata dal resto del mondo, possa dimenticare tutti i mali.

Saint - Pierre appare come il riflesso spaziale dell'anima di Rousseau, della sua *felicità insulare*. L'isola, in queste pagine, diventa metafora della coscienza, spazio di ripiegamento dell'io su se stesso per ritrovare, nella propria interiorità, virtù e libertà. Essa è l'ultimo, forse l'unico rifugio per chi sente la propria anima deturpata ma ancora, fondamentalmente, pura.

L'emblema dell'incontro tra artificio e natura (poli tra i quali, in realtà permane una *costante tensione*) è testimoniato anche da un progetto incompiuto descritto da Rousseau nel IX Libro delle *Confessions*. Si tratta di un'opera intitolata *La Morale sensitiva, o il Materialismo del saggio* ma che restò in forma di abbozzo. Il progetto non ha trovato in seguito realizzazione, ma le sue idee fondanti hanno trovato ampio spazio in diversi luoghi dell'opera rousseauiana.

Il ginevrino rilevava quanto gli uomini, nel corso della vita, sembrano trasformarsi in persone assolutamente diverse, tanto mutano spesso. Decide così di cercare il motivo di tali variazioni: lo scopo di tale ricerca è quello di rinvenire un "regime esteriore che, variato a seconda delle circostanze, potesse porre o mantenere l'anima nello stato più favorevole alla virtù"<sup>847</sup>.

Rousseau rintraccia, di tali variazioni, un fondamento fisico:

---

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 1040 (p. 1346).

<sup>847</sup> J. -J. Rousseau, *Confessioni*, traduzione e note di F. Filippini, Rizzoli, Milano 2000, pp. 440-441.

“Scrutando dentro di me e cercando negli altri da che provenissero quei diversi modi d’essere, trovai che dipendevano in gran parte dall’impressione anteriore degli oggetti esterni e che, modificati senza fine dai sensi e dagli organi, senza dar modo di avvedercene portavano nelle nostre idee, nei sentimenti, nelle azioni medesime l’effetto di quelle modifiche [...]. I climi, le stagioni, i suoni, i colori, l’oscurità, la luce, gli elementi, i cibi, il rumore, il silenzio, il moto, il riposo, tutto agisce sulla nostra macchina e sulla nostra anima; di conseguenza, tutto ci offre mille possibilità quasi sicure per governare fin dall’origine i sentimenti dai quali ci lasciamo dominare”<sup>848</sup>.

Il progetto di morale sensitiva resta incompiuto, e forse non è un caso. È un’ardua impresa utilizzare la riflessione, poi definitivamente farne a meno. Come sottolinea con il consueto acume Jean Starobinski, una cosa è *subire* l’influenza dell’ambiente circostante, un’altra analizzare l’effetto morale delle esperienze sensibili e predisporre gli oggetti che ci circondano in modo tale che la loro influenza ci sia favorevole”<sup>849</sup>. Rousseau vorrebbe affidarsi del tutto alla sensazione solo organizzando in suo favore l’ambiente sensibile.

C’è un circolo vizioso, una sorta di paradosso in questa ipotesi. Abbandonarsi passivamente all’impressione esterna è possibile solo dopo che il pensiero riflessivo abbia preparato un adeguato ambiente esterno. Ma la morale sensitiva trovava la sua ragion d’essere proprio nel tentativo di eliminare ogni forma di riflessione a favore di una vita immediata. Non è possibile (Rousseau in realtà lo sa bene) affidarsi ingenuamente alla sensazione e al sentimento immediato, non si è più nella stessa condizione dell’*homme de nature*. Anzi, “sentimento immediato” è una locuzione ossimorica; il sentimento non è tale senza la riflessione e la ragione, senza quindi la mediazione concettuale.

---

<sup>848</sup> *Ibidem*.

<sup>849</sup> J. Starobinski, *La trasparenza e l’ostacolo*, cit., p. 330.

“Credere di farla finita con la riflessione in questo modo è una mistificazione, e pare che Rousseau voglia essere mistificatore e mistificato ad un tempo, incantatore e incantato. Vuole governarsi, ma lasciandosi governare dalle cose”<sup>850</sup>. Il suo è un desiderio, un ottativo del cuore, e ciò è testimoniato dal tempo utilizzato, il condizionale:

“Quante cadute si risparmierebbero alla ragione, quanti vizi verrebbero troncati sul nascere, se si sapesse costringere e forzare l’economia animale a favorire l’ordine morale che essa turba così di frequente”<sup>851</sup>.

Rousseau è giunto ad un punto focale della sua riflessione: quando ciò che è originario viene portato (inevitabilmente, certo) sul piano della riflessione e della morale, ne viene alterata la spontaneità. Le influenze sensibili agiscono profondamente sui sentimenti morali, e questo è un presupposto ormai imprescindibile; ma intervenire su questo rapporto causale vuol dire impedire che la *moralità* (ovvero l’arte che compie la natura) sia l’esatto specchio della *sensibilità*.

I sentimenti primitivi permangono nel tempo della relazionalità e dell’artificio. Vanno preservati, ma allo stesso tempo non è possibile rinunciare a governarli. Tra i due poli, natura e cultura, ancora una volta, *tertium non datur*. Manca la sintesi che possa compierli. Rimane solo una *tensione* tra essi: tra i diritti del mondo sensibile e quelli di una ragione che, pur mutando il suo statuto attraverso gli influssi della sensibilità, non perde la sua valenza.

Come sostiene Belaval, nell’opera di Rousseau va in scena il dialogo tra ragione e passione, “*l’alleanza profonda* del potere della riflessione e dello slancio inflessibile delle passioni”<sup>852</sup>.

---

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>851</sup> J. -J. Rousseau, *Confessioni*, cit., p. 441.

<sup>852</sup> Y. Belaval, *Rationalisme sceptique et dogmatisme du sentiment chez J. -J. Rousseau*, in “*Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*”, A. Jullien Éditeur, Genève 1974, tome XXXVIII, p. 15. Il corsivo è mio.

L'ultima *isola* cui Rousseau consegna (che ne fosse consapevole o meno) il suo disperato desiderio di felicità è la scrittura. Egli ha dichiarato (lo si è detto) di voler riportare sulla carta le sue più seducenti *rêveries*, potendo, in tal modo, prolungare idealmente le sue passeggiate. Sfogliando le pagine da lui scritte, Jean - Jacques riaccende le sue deliziose fantasticherie.

Il suo è un tentativo 'divino', peccato di tracotanza: *isolare* e fermare nella pagina i suoi momenti più felici equivale a voler trattenere, in un attimo che sa di eternità, il tempo trascorso, sottratto al peso del passato e all'angoscia dell'avvenire. Per Rousseau, questo è un modo per non abbandonarsi al flusso delle immagini che trascorrono, ma ciò gli permette anche di *rivivere* quei momenti, quando una giornata piovosa lo costringe a star lontano dalle sue amate *passeggiate*. E allora, abbandonandosi alla lettura delle passate *rêveries* e "volendo ricordarmi di tante dolci fantasie, ricadevo in esse"<sup>853</sup>.

"La scrittura raddoppia, per così dire, la gioia del ricordo, recupera le immagini dalla dispersione del passato, salva l'io dallo sprofondare in esse e lo riporta a se stesso"<sup>854</sup>. In essa, inevitabilmente, vibrano sentimenti ed immagini.

È una parola iridescente, come la coda di una cometa, quella che si incontra nella pagine del Rousseau *promeneur solitaire*. Come le note musicali, essa lascia delle risonanze. Nella sua *metaforicità*, caricandosi di immagini, essa esprime un *surplus* di sensi e di significati. Le parole risuonano come un eco, mostrando a Rousseau spazi di esistenza selezionati e, quindi, i più felici. Egli declina, in tal modo, anche il carattere *utopico* del *bonheur*: Grazie ai ricordi, la scrittura perpetua i momenti di felicità. Per il narratore, l'istante non dura che a partire dal momento in cui è scritto.

---

<sup>853</sup> J. - J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1003 (p. 1325).

<sup>854</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 150.



La scrittura metaforica delle *Rêveries* brilla di vita, anche se spenta, e di vivi sentimenti, anche se diffusi di rimpianti. Anzi, è la metafora che, quasi, *si parolizza*, assumendo l'estensione stessa delle parole. Parole metaforiche, che dicono della condizione ultima di Rousseau, disperso nelle sue dolci evasioni come in un'isola solitaria e incantata. Isola che non c'è, se non nella sua fervida e profonda immaginazione.

Nei passi analizzati della quinta *Promenade*, ad esempio, il *bonheur* viene evocato attraverso i termini della vita tranquilla, della natura, della *promenade*, dell'*île*. Rousseau ci dipinge l'*immagine* del *bonheur* vissuto. Sono ricorrenti, inoltre, parole che accolgono percezioni visuali e uditive, le quali scandiscono l'incontro di due solitudini: quella di Jean – Jacques e quella della natura.

La scrittura diventa lo specchio dell'esperienza della *rêverie*. Cosa accade, infatti, a Rousseau quando si abbandona alla fantasticheria? Un mondo di *immagini* (tattili, uditive, visive, olfattive, *emotive*), un flusso che Bergson avrebbe poi magistralmente descritto lo percorre su un piano diverso da quello della realtà, mischiandosi, per insensibili passaggi, col mondo di immagini presenti, fatto (come descrive nella quinta *Promenade*) di placide acque appena increspate, di azzurro e di verde, di serenità interiore, del lento ondeggiare della barca.

Le parole che Rousseau utilizza per descrivere questa deliziosa esperienza ci fanno *vedere* il lago, le acque, le rive. Ci fanno *sentire* il calore del sole, il vento estivo, il ritmo delle onde, gli odori delle piante aromatiche. Ma dire "*ci fanno vedere*", "*ci fanno sentire*" è forse improprio, perché le parole della pagina rousseauiana non sono solo e semplicemente visive o uditive: sono la *cosa stessa*. Sono calmo lago e acque increspate, rive fiorite e prati soffici, onde infrante e colore viola, profumo di rosa selvatica e vento riempito di effluvi. Sono, cioè, spazi chiusi di *bonheur* dentro un'anima chiusa in se stessa, agitata da una *limitata* passione, quella della necessità e del ricordo selettivo.

La parole della scrittura si fanno immagini e metafore di un intimo *bonheur* in cui isolarsi e rifugiarsi. Esse ci consegnano il libero flusso delle

immagini, ma anche il loro essere ferme nel ricordo, fuori dal tempo, in un continuo e quasi irreale meriggio, quello che sognerà Nietzsche come figura della grande salute.

Ecco, allora, anche una possibile interpretazione dell'immaginazione dell'anima rousseauiana. Non, come si potrebbe pensare, una facoltà creativa in senso proprio, ma un continuo lavoro della mente che acquisisce informazioni dal mondo esterno e le rielabora nel 'mondo interno'. Un incessante scambio di immagini presenti, attuali, e immagini virtuali, memorizzate. Un continuo flusso tra la realtà vissuta momento per momento e la sua traccia nella memoria, la quale rivive nel presente in una sorta di mondo parallelo e vivo che è la pagina scritta. Mondo che, però, appartiene solo alla coscienza di Jean - Jacques, legato alla sua soggettività individuale, all'ultima *isola* che è la sua anima.

La scrittura si fa metafora dello spazio *insulare* dell'animo di Rousseau. Anima che ha l'estensione della pagina, anzi, di due semplici parole: *frêle bonheur*. Infatti, Rousseau ci ha già insegnato che il tempo, nemico di ogni durata, si insinua anche nei più riposti recinti, naturali e umani, a rendere precario un sogno e a portare nuove sofferenze. L'*asilo* di Rousseau, luogo protetto, separa gli spazi, divide dagli altri, *salva*. Tuttavia, rinchiudere l'anima in se stessa, se può essere libertà, può anche diventare definitiva esclusione:

“Nel caso di Rousseau, è possibile comprendere che il suo circoscrivere l'anima, se è libertà è anche definitiva esclusione, se è l'ultima risorsa del sogno di *bonheur* è anche la difesa estrema nei confronti del *malheur* che, come una ferita non rimarginata, continua a lacerare la sua anima assetata di assoluto e di pace”<sup>855</sup>.

---

<sup>855</sup> *Ibid.*, cit., p. 151.

Pace che, forse, Rousseau ha raggiunto soltanto nel suo definitivo addio alla vita. L'episodio della sua morte, suggestivo, quasi poetico, sembra essere uscito dalla sua penna. È il 2 luglio 1778. Rousseau è a Ermenonville, ospite del Marchese de Girardin. Rientrando dalla sua consueta passeggiata mattutina, con la mente ed il cuore ancora dolcemente immersi in una delle sue *rêverie*, viene assalito da un fortissimo mal di testa. Non fa in tempo a sedersi, che già la sua anima è «in contatto con le intelligenze celesti»<sup>856</sup>.

Il suo corpo dormirà per molto tempo nell'*Île des Peupliers*, piccolissima isola al centro di un laghetto tranquillo, nel semplice monumento funerario seminascondito dai tronchi svettanti dei pioppi. Tranquillità, silenzio, natura amica ed incorrotta fanno da palcoscenico all'ultimo atto dell'appassionata e tormentata esistenza di Jean- Jacques.

L'influenza che Rousseau eserciterà sarà immensa, e non soltanto negli autori di lingua francese. Ne è testimonianza un'importante scritto di Archibald Alison, *Natura e principî del gusto*, "opera conclusiva della grande vicenda dell'estetica inglese del Settecento"<sup>857</sup>, come si legge nella quarta di copertina della recente edizione italiana.

Alla fine del Libro primo, intitolato *La natura delle emozioni della sublimità e della bellezza*, Alison riporta diversi passi tratti dalla Promenade 5 e 7 delle *Rêveries* rousseauiane<sup>858</sup>.

L'autore discute della "connessione del piacere con l'esercizio dell'immaginazione"<sup>859</sup>, visto che l'esperienza estetica è assimilata da Alison ad un processo immaginativo -emotivo, ad una *rêverie* quindi. Tale connessione è evidente anche quando il soggetto si trova in uno

---

<sup>856</sup> J. - J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 1049 (p. 1351).

<sup>857</sup> A. Alison, *Natura e principî del gusto*, a cura di Simona Chiodo, Aesthetica Edizioni, Palermo 2011.

<sup>858</sup> "Alison fa riferimento a *Les rêveries du promeneur solitaire* di Jean-Jacques Rousseau, pubblicato postumo nel 1782, s.l., Genève" (nota della curatrice, p. 232).

<sup>859</sup> A. Alison, *Natura e principî del gusto*, cit., p. 92.

“stato mentale senza alcun particolare oggetto di meditazione”<sup>860</sup>. Quando, cioè, viene meno ogni intervento del pensiero, della riflessione e dell’attenzione e la mente è assorbita unicamente dalle emozioni. In un tale stato, non si ha più alcuna nozione di tempo o di spazio.

L’immaginazione, scrive Alison, “sembra ritirarsi dalla realtà della vita e divagare all’interno di una sua propria creazione, quando le scene più varie e più discordanti sorgono come d’incanto davanti alla mente, e quando tutte le altre facoltà della nostra natura sembrano oscurarsi gradualmente, per dare a questa creazione della fantasia una luminosità più raggianti”<sup>861</sup>. Si legge Alison, si pensa a Rousseau, quasi questo passo sia una definizione postuma della *rêverie* del ginevrino.

Possono dare testimonianza di un tale uso dell’immaginazione “il giovane e il romantico, ai quali questi usi sono spesso più cari di tutte le gioie reali della vita”<sup>862</sup> perché si allontanano dal rumore e dal tumulto cercando solitudine e silenzio.

Dopo la descrizione di questo particolare stato mentale, Alison scrive:

“Su un soggetto di questo genere [...] sono felice di poter trascrivere un passo che renderà superflua ogni esemplificazione che io possa offrire. È un passo tratto da un’opera postuma di Rousseau, in cui descrive il suo stile di vita, durante un’estate passata sull’isola di St. Pierre, nel mezzo del piccolo lago di Bienne”<sup>863</sup>.

Segue una lunga citazione di Rousseau che, come Alison, afferma con forza la centralità della dimensione emozionale dell’esperienza estetica. Nella *rêverie* l’io è uno spazio mentale in cui si rincorrono emozioni senza alcun ordine e senza controllo da parte della razionalità. Non siamo ancora nel Romanticismo (qui l’io è debole, evanescente, non ha la forza

---

<sup>860</sup> *Ibidem*.

<sup>861</sup> *Ibidem*.

<sup>862</sup> *Ibidem*.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 93.

che avrà in seguito), ma ad esso ci si approssima con passo ormai agile e spedito.

## BIBLIOGRAFIA

**JEAN – BAPTISTE DU BOS**

### **Principali edizioni delle *Réflexions***

1719 – *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Jean Mariette, Paris.

1733 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, 3 voll., Jean Mariette, Paris.

1732 -1736 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Nouvelle édition, revue, et corrigée, 3 voll., Étienne Neaulme, Utrecht (I e II vol., 1732 ; III vol., 1736).

1740 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, par M. l'abbé Dubos, l'un des Quarante et secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Quatrième édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur, 3 voll., Pierre-Jean Mariette, Paris.

1745 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 voll., Jean Mariette, Paris.

1755 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, par M. l'abbé Dubos, l'un des Quarante et secrétaire perpétuel de l'Académie Française, 3 voll., Pissot, Paris.

1760 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, par M. l'abbé Dubos, l'un des Quarante et secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Nouvelle édition, George-Conrad Walther, Dresda.

1770 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, par M. l'abbé Dubos, l'un des Quarante et secrétaire perpétuel de l'Académie Française, 3 voll., Pissot, Paris (riproduzione anastatica di tale edizione: Slatkine, Genève 1967).

1993 – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, a cura di D. Désirat, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

### **Traduzioni**

1740 – Amsterdam, prima traduzione delle *Réflexions* in 3 volumi, in olandese, con un'introduzione del traduttore Philip Zweerts, ristampata a Leida nel 1774.

1745 – Lipsia – Brema, traduzione tedesca in 2 volumi.

1748 – Londra, traduzione inglese, pubblicata da John Nourse.

1760 – Copenhagen, traduzione tedesca in 3 volumi, con un'introduzione del traduttore Funcke, ristampata nel 1768.

### **Traduzioni italiane**

1990 – *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Enrico Fubini, Guerini e Associati, Milano (traduzione parziale).

2005 – *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, traduzione di M. Bellini, Aesthetica, Palermo.

## Studi critici

1850 – *Étude sur l'Abbé Dubos, Secrétaire perpétuel de l'Académie française*, par. M. Aug. Morel, Librairie A. Durand, Paris, pp. 109.

1874 – K. Leysath, *Du Bos et Lessing*, Rostock, Greifswald.

1902 – P. Peteut, *Jean-Baptiste Du Bos; contribution à l'étude des doctrines esthétiques en France*, A. Zachmann - Vuille, Tramelan.

1904 – M. Braunschvig, *L'abbé Du Bos, rénovateur de la critique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, A. & N. Brun, Toulouse.

1907 – De Lacaze Duthiers, *Un précurseur de Taine: l'abbé Du Bos*, *Revue*, 1<sup>o</sup> ottobre 1907.

1908 – A. Lombard, *La Querelle des Anciens et des Modernes: l'abbé Du Bos*, in "Recueil des travaux publiés par la faculté des lettres de l'Académie de Neuchâtel", n° 4, Attinger Frères, Neuchâtel (edizione riprodotta nell'edizione Slatkine Reprints, Genève 1969).

1908 – A. Lombard, *Notes sur l'abbé Du Bos*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France", publiée par la Société d'Histoire littéraire de la France, tome quinzième, Librairie Armand Colin, Paris, pp. 65-75.

1910 – G. Lanson, *Les Réflexions critiques de l'abbé Du Bos*, "Revue des cours et conférences", n° 2 e 3.

1910 – A. Lombard, *Formation et développement de l'esprit philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'abbé Du Bos. Réflexions critique sur la poésie et la peinture*, in "Revue des cours et conférences".



1913 – A. Lombard, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne*, Hachette, Paris.

1913 – A. Lombard, *La correspondance de l'Abbé Du Bos*, Hachette, Paris (edizione riprodotta nell'edizione Slatkine Reprints, Genève 1969).

1924 – E. Teuber, *Die Kunstphilosophie de abbé Dubos*, in "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 17 (1924), pp. 361-410".

1925 – W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Champion, Paris.

1930 – R. Wiarda, *Taine, Stendhal, l'abbé Dubos*, in "Neophilologus", 15, pp. 1-12.

1931 – K. S. Laurila, *Quelques remarques sur l'esthétique de Dubos*, in "Neuphilologische Mitteilungen", 32, pp. 61-71.

1937 – A. H. Koller, *The abbé Dubos, his Advocacy of the Theory of Climate: a precursor of Gottfried Herder*, Garrard Press, Champaign, Illinois.

1942 – M. Collard Fern, *Dubos, Herder et Taine*, "Bulletin de l'Ouest", Bruxelles.

1950 – G. Bonno, *Une amitié franco-anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle: John Locke et l'abbé Du Bos*, in "Revue de littérature comparée", n° 4.

1953 – R. Mercier, *La théorie des climats, des Réflexions critiques à L'esprit des lois*, in "Revue d'histoire littéraire de la France, n° 2.

1954 – B. Munteano, *L'abbé Du Bos ou le Quintilien de la France*, in "Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jacques Bonnerot", Nizet, Paris.

1956 – B. Munteano, *Survivances antiques: l'abbé Dubos, esthéticien de la persuasion passionnelle*, in "Revue de littérature comparée", n° 3.

1957 – B. Munteano, *Les prémisses rhétoriques du système de l'abbé Dubos*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", n° 1.

1957 – G. Matoré – A. J. Greimas, *La naissance du génie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in « Le français moderne », XXV (1957), pp. 256-272.

1959 – E. Caramaschi, *Du Bos et Voltaire*, in "Studies on Voltaire and Eighteenth Century", Institut et Musée Voltaire, Ginevra, pp. 113-236.

1959 – E. Caramaschi, *Arte e critica nella concezione dell'abate Du Bos*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", n° 2, pp. 101-118.

1959 – É. Souriau, *Essai sur les limites de l'art*, in « La table ronde », gennaio 1959, pp. 107-120.

1961 – R. G. Saisselin, *Ut Pictura Poesis: Du Bos to Diderot*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 20, n° 2, pp. 144-156.

1962 – E. Caramaschi, *L'estetica dell'abate Du Bos: impressionismo o tradizionalismo?* in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi"*, Sansoni, Firenze.

1963 – E. Migliorini, *Note alle Reflexions critiques di Jean Baptiste Du Bos*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria", vol. XXVII, Olschki, Firenze (lo stesso saggio è contenuto anche in Id., *Studi sul pensiero estetico del Settecento. Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Il Fiorino, Firenze 1966).

1965 – E. Fubini, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Dubos*, Giappichelli, Torino.

1966 – E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*. Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot, Il Fiorino, Firenze.

1967 – E. Caramaschi, *Arte e critica secondo Jean-Baptiste Du Bos*, in *Études de littérature française. Saint- Evremond – Abbé Du Bos – Flaubert – Les Goncourt – Maurice Barrès – Remy de Gourmont*, A. G. Nizet, Paris – Adriatica, Bari (Studi e testi di letteratura diretti da Gianni Nicoletti), pp. 45-113.

1968 – T. M. Moustoxydès, *Histoire de l'esthétique française. 1700-1900*, suivie d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914, Burt Franklin, New York 1968 (Originally Published: P. Champion, Paris 1920).

1969 – A. Lombard, *L'abbé Du Bos: un initiateur de la pensée moderne*, Slatkine Reprints, Paris (Réimpression de l'édition de Paris, 1913).

1970 – C. Hogsett, *Jean-Baptiste Du Bos on Art as Illusion*, in "Studies on Voltaire and Eighteenth Century".

1970 – *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di M. T. Marcialis, Principato Editore, Milano.

1974 – J. F. Jones, *Du Bos and Rousseau: a question of influence*, "Studies on Voltaire and Eighteenth Century", 127 (1974), pp. 231-241.

1975 – R. Demoris, *Original absent et création de valeur: Du Bos et quelques autres*, in "Revue des Sciences humaines", n° 1.

1979 - F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, Modena-Bologna, pp. 261.

1989 - S. Menant, *Les Fins de la peinture selon l'abbé Du Bos*, in *Les fins de la peinture* (Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels, sous la direction de R. Démoris, Paris).

1991 - F. Bollino, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, CLUEB, Bologna, pp. 305.

1992 - C. Kintzler, J. -J. Rousseau et l'Abbé Du Bos: la technique de l'emprunt perversi, in *L'esprit de la musique: essais d'esthétique*, éd. Dufourt, a cura di J. M. Fauquet et F. Hurard, Klincksieck, Paris 1992, pp. 99-118.

1992 - D. Désirat, *Le Sixième Sens de l'abbé Du Bos*, in "La Licorne", revue de l'Université de Poitiers.

2000 - P. Vincenzi, *Il gusto e il giudizio critico in Du Bos*, in "Materiali di Estetica", 3, Milano.

2001 - *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de M. Fumaroli de l'Académie française, suivi d'une postface de J.-R. Armogathe, Directeur d'études à l'École pratique des hautes études, Édition établie et annotée par A.-M. Lecoq, Ingénieur de recherches au Collège de France, Gallimard, Paris.

2005 - L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Supplementa, 15 dicembre 2005, Atti del Convegno promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica, dal dipartimento FIERI dell'Università di Palermo e dalla Società Italiana d'Estetica, in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana delle *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura di Jean-Baptiste Du Bos* e nella ricorrenza del 25°

anniversario della costituzione del Centro Internazionale Studi di Estetica (21-22 ottobre 2005), *Aesthetica Preprint*: contributi di E. Franzini, G. Lombardo, G. Pucci, S. Tedesco, A. Gatti, E. Fubini, C. Vicentini, C. Serra, M. Mazzocut-Mis, F. Canizza, F. Bollino, G. Sertoli, P. D'Angelo, L. Lattanzi, G. Matteucci, R. Diodato, A. Pinotti, L. Russo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.

2005 - P. Vincenzi, *Gioire della propria emozione: la fruizione dell'opera d'arte in Du Bos*, in *Lo spazio melodrammatico*, a cura di M. Mazzocut-Mis, CUEM, Milano.

2005 - P. Vincenzi, *Dalla passione all'emozione estetica: il contributo di Du Bos*, in "ITINERA" - Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, dicembre 2005 (<http://www.filosofia.unimi.it/itinera>).

2005 - M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano.

2005 - M. Wittkower- R. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduzione di F. Salvatorelli, Einaudi, Torino (1ª edizione: 1968).

2005 - M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, traduzioni di C. Cillario e M. Scotti, Adelphi, Milano (saggio pubblicato originariamente, col titolo di *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*).

2005-2006 - John T. Scott, *La morale sensitive dans l'Essai sur l'origine des langues de Rousseau et ses sources*, in *Études Jean-Jacques Rousseau*, 16: *Langues de Rousseau*, dossier établi par C. Porset et T. L'Aminot, éd. À L'Ecart 2005-2006, pp. 9-32.

2006 – P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, Mimesis Edizioni, Milano.

2006 – A. Bentoglio, *Tra ragione ed emozione: il compromesso del teatro*, in “ITINERA” – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti (<http://www.filosofia.unimi.it/itinera>).

2008 – E. Franzini, *Dialoghi tra vivi e morti*, in E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano, pp. 211-227.

2010 – M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Led, Edizioni Universitarie, Milano.

2010 – *Filosofie sull'attore*, a cura di K. Angioletti, LED (Edizioni universitarie di Lettere, Economia e Diritto), Milano.

2010 – *Paradossi settecenteschi: la figura dell'attore nel secolo dei lumi*, a cura di M. Accornero [et. al], LED (Edizioni universitarie di Lettere, Economia e Diritto), Milano.

2011 – M. Bertolini, *“Il ragno e la tela”: il corpo dell'attore al lavoro. Metafore della creazione attoriale nel Settecento francese*, in “ITINERA” – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, n° 2, pp. 108-129.

## **J. -J. ROUSSEAU**

### **Principali edizioni delle opere di J. -J. Rousseau in lingua originale**

1959-1995 - J. -J. Rousseau, *Cœuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Éditions Gallimard, Paris 1959 - 1995, voll. 5.

1. TOME I : *Confessions - Dialogues - Rêveries du Promeneur solitaire - Fragments autobiographiques et documents biographiques*. Avec la collaboration de R. Osmont, 2096 pages, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1959.
2. TOME II : *La Nouvelle Héloïse - Théâtre - Essais littéraires*. Avec la collaboration d'H. Coulet, C. Guyot, J. Scherer, 2160 pages, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1961.
3. TOME III : *Du Contrat social - Écrits politiques*. Avec la collaboration de F. Bouchardy, J.-D. Candaux, R. Derathé, J. Fabre, J. Starobinski, S. Stelling-Michaud, 2240 pages, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1964.
4. TOME IV : *Émile - Éducation - Morale - Botanique*. Avec la collaboration de P. Burgelin, H. Gouhier, J. S. Spink, R. de Vilmorin, C. Wirz, 2192 pages, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1969.
5. TOME V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre [...] - Textes historiques - Textes scientifiques - Dictionnaire de musique*. Avec la collaboration de S. Baud-Bovy, B. Boccadoro, X. Bouvier, M.-É. Duchez, J.-J. Eigeldinger, S. Kleinman, O. Pot, J. Rousset, P. Speziali, J. Starobinski, C. Wirz, A. Wyss, 2240 pages, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1995.

1965-1998 - J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, a cura di R. A. Leigh, 52 voll., Institute et Musée Voltaire, Genève - The Voltaire Foundation, Oxford (1965 - 1998).

1965 - J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. de J. Starobinski. Présentation par B. de Jouvenel, Collection Idées, Gallimard, Paris.

1972 - J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition de S. Sylvestre de Sacy, préface de J. Grenier, Gallimard, Paris.

1973 - J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, édition de B. Gagnebin et M. Raymond, préface de J.-B. Pontalis. Nouvelle édition en 2009, Gallimard, Paris.

1987 - J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts – Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Éd. de J. Varloot, Gallimard, Paris.

1990 - J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, texte établi, présenté et annoté par J. Starobinski, Gallimard, Paris, coll. «Folio/Essais».

1993 - J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, Éd. d'H. Coulet, Gallimard, Paris.

1995- J.-J. Rousseau, *Émile, ou de l'éducation*, Éd. de Charles Wirz, introduction et notes de P. Burgelin, Gallimard, Paris.

1996 - J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, texte présentée, établie et annotée par F. Bouchardy, Gallimard, Paris.

2002 - J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, éd. établie, présentée et annotée par J. M. Goulemot, Livre de Poche, Paris.

2002 - J.-J. Rousseau, *Huit lettres élémentaires sur la botanique à Madame Delessert*, préface de D. Le Dantec, Gallimard, Paris.



2006 - J.-J. Rousseau, *Émile, ou de l'éducation*, chronologie et introduction par M. Launay, Garnier Flammarion, Paris.

2006 - J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Dossier et notes réalisés par H. Barré-Mérand. Lecture d'image par B. Leclair, Gallimard, Paris.

2008 - J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par B. Bachofen et B. Bernardi, Flammarion, Paris.

2010 - J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, éd. critique par R. Trousson, Champion, Paris.

2010 - J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. critique par F. S. Eigeldinger, Champion, Paris.

2010 - J.-J. Rousseau, *En méditant sur les disposition de mon âme... et autres rêveries*, suivi de *Mon portrait*. Éd. de S. Sylvestre de Sacy. Textes extraits des *Rêveries du promeneur solitaire*, Gallimard, Paris.

2010 - J.-J. Rousseau, *Profession de foi du Vicaire Savoyard*, Éd. de C. Wirz, introduction et notes de P. Burgelin, Gallimard, Paris.

2013 - *Œuvres complètes* (sous la direction de Raymond TROUSSON et de Frédéric S. EIGELDINGER) et des *Lettres de Jean-Jacques Rousseau* (éditées par Jean-Daniel CANDAU, Frédéric S. EIGELDINGER et Raymond TROUSSON), 24 volumes, LES ÉDITIONS SLATKINE, Genève, en collaboration avec LES ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION, Paris.

### **Principali traduzioni delle opere in lingua italiana**

1972 - J.-J. Rousseau, *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze.

1979 - J.-J. Rousseau, *Opere politiche*, a cura di P. Alatri, Utet, Torino.

1989 - J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di P. Bora, Einaudi, Torino.

1994 - J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, a cura di M. ed E. Garin, voll. 3, Laterza, Bari.

1994 - J.-J. Rousseau, *Lettere morali*, a cura di R. Vitiello, Editori Riuniti, Roma.

1994 - J.-J. Rousseau, *Sull'origine dell'ineguaglianza*, a cura di V. Gerratana, Editori Riuniti, Roma (I edizione: 1968).

1995 - J.-J. Rousseau, *Lettera sugli spettacoli*, a cura di E. Franzini, Aesthetica, Palermo.

1997 - J.-J. Rousseau, *Scritti sulle arti*, a cura di Fernando Bollino, CLUEB, Bologna.

1997 - J.-J. Rousseau, *Discorsi*, a cura di R. Mondolfo, Rizzoli, Milano.

1997 - J.-J. Rousseau, *Emilio*, a cura di A. Visalberghi, Laterza, Bari.

1997 - J.-J. Rousseau, *Scritti autobiografici*, a cura di L. Sozzi, Einaudi, Torino.

1999 - J. -J. Rousseau, *Sull'imitazione teatrale*, a cura di V. Ugo e R. Salerno, Alinea, Firenze.

2000 - J.-J. Rousseau, *Confessioni*, a cura di F. Filippini, Rizzoli, Milano.

2002 - J.-J. Rousseau, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, a cura di N. Cappelletti Truci, Rizzoli, Milano.

2004 - J.-J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, a cura di P. Bianconi, Rizzoli, Milano.

### **Bibliografie, indici e principali lessici informatici**

1949 - J. Senelier, *Bibliographie generale des oeuvres de J. - J. Rousseau*, Presses Universitaires de France, Paris.

1977 - J. Givel et R. Osmont, *Index de Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues*, Slatkine, Genève.

1978 - Groupe Jean-Jacques Rousseau, *Index des Confessions*, Slatkine/Champion, Genève - Paris.

1978 - G. Fauconnier, M. Launay, *Index-concordance des Rêveries du promeneur solitaire*, Slatkine/Champion, Genève - Paris.

1979 - G. Fauconnier - J. Givel - M. Launay, *Index - concordance des Fragments autobiographiques*, Slatkine, Genève.

1979 - L. et M. Launay - *Le vocabulaire littéraire de Jean-Jacques Rousseau*, Slatkine/Champion, Genève - Paris.

1980 – E. Brunet, *Index-concordance d'Emile ou de l'Education*, Slatkine/Champion, Genève – Paris.

1981 – M. Launay, *Index-concordance du Discours sur les Sciences et les arts et du Discours sur l'origine de l'inégalité*, Slatkine, Genève – Paris.

1983 – E. Brunet, *Index des Lettres écrites de la Montagne*, Slatkine, Genève.

1984 – Groupe Jean – Jacques Rousseau, *Mélanges littéraires*, Slatkine, Genève.

1986 – E. Brunet, *Index - concordance des Considérations sur le gouvernement de Pologne*, Slatkine, Genève.

1986 – E. Brunet – G. Fauconnier, *Index de l'Oeuvre Théâtrale et lyrique*, Slatkine, Genève.

1989 – E. Brunet, *Index de l'Essay sur l'origine des langues*, Slatkine, Genève.

1989 – T. L'Aminot, K. Kiski, *Bibliographie mondiale des écrits relatifs à Jean-Jacques Rousseau*, vol. I : *Emile ou de l'Education*, Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency.

1990 – R. A. Leigh – *Unsolved problems in the bibliography of J.-J. Rousseau*, Cambridge University Press, Cambridge.

1991 – *Index-concordance de Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 2 voll., Genève, Slatkine.

1992 – G. A. Roggerone, *Bibliografia degli studi su Rousseau: 1941 – 1990*, Milella, Lecce.

1993 – G. Fauconnier, *Index-concordance d'Emile et Sophie et de la Lettre à Christophe de Beaumont*, Slatkine, Genève.

1993 – J. A. E. Mc Eachern – *Bibliography of the writings of Jean-Jacques Rousseau to 1800*: vol. I, *Bibliography of Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989; vol. II, *Bibliography of Emile ou de l'Education*, The Voltaire Foundation, Oxford.

1994 - *Index-concordance de la Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Slatkine, Genève.

1996 - *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, éd. Trousson (Raymond) et Eigeldinger (Frédéric S.), Champion, Paris.

1999 - Tombarel-Fauconnier, *Index des écrits sur la musique et de quelques écrits scientifiques de Jean-Jacques Rousseau*, Slatkine, Genève.

### **Studi critici**

1764 - *Esprit, maximes, et principes de M. Jean-Jacques Rousseau*, de Genève, par Joseph de Laporte et Louis-Laurent Prault, Chez les libraires associés, Neuchâtel (in part, Chapitre IV, *Littérature, Sciences et Arts*, pp. 413-439).

1909 – Amilda A. Pons, J. –J. *Rousseau et le Théâtre*, A. Jullien, Genève.

1910 - É. Faguet, *Rousseau artiste*, Société française d'Imprimerie et de Librairie, Paris.

1923 - L. –J. Courtois, *Chronologie critique de la vie et des œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, in “*Annales Jean-Jacques Rousseau*”, XV, 1923, pp. 1-240.

1935 - E. Claparède, *Rousseau et l'origine du langage*, in "Annales Jean-Jacques Rousseau", XXIV, 1935, pp. 95-119.

1938 - I. Benrubi, *L'idéal moral chez Rousseau*, cap. III : *La problème de la valeur des arts*, in "Annales Jean-Jacques Rousseau", XXVII, 1938, pp. 22-31.

1952 - P. Burgelin, *La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, Presses universitaires de France, Paris.

1962 - R. Derathé, *L'unité de la pensée de Rousseau*, in *Jean - Jacques Rousseau*, La Baconnière, Neuchâtel, pp. 203 - 218.

1962 - M. Eigeldinger, *Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, La Baconnière, Neuchâtel.

1965 - E. Fubini, *Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di Jean-Jacques Rousseau*, in « Rivista di estetica », pp. 55-69.

1969 - J.-L. Lecercle, *Rousseau et l'art du roman*, Armand Colin, Paris.

1971 - J. Starobinski, *J. -J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, suivi de sept essais sur Rousseau, Gallimard, Paris (1<sup>er</sup> édition: chez Plon, Paris 1957).

1971 - R. Polin, *La Politique de la solitude. Essai sur J.- J. Rousseau*, Sirey, Paris.

1972 - J. Bousquet, *Anthologie du XVIIIe siècle romantique*, Pauvert, Paris.

1974 - B. Baczko, *Rousseau, Solitude et communauté* (1970), trad. di Claire Brendel-Lamhout, La Haye - Mouton, Paris.

1974 - R. F. Brissenden, *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, Macmillan, Londres.

1975 - B. Munteano, *Solitude et contradictions de Jean-Jacques Rousseau*, Nizet, Paris.

1977 - E. Fubini, *Il mito della musica italiana nel pensiero di Rousseau e di Diderot*, in « Chigiana », XXXII, pp. 45-56.

1978 - G. -A. Goldschmidt, *Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude*, Phébus, Paris.

1978 - J. S. Spink, *Les avatars du sentiment de l'existence de Locke à Rousseau*, in « Dix-Huitième Siècle », pp. 269-298.

1979 - P. De Man, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale Univ. Press.

1979 - J. Hamilton, *Rousseau's Theory of Literature: the poetics of art and nature*, French Literature Publications, New York.

1979 - Launay (Léo et Michel) - *Le vocabulaire littéraire de Jean-Jacques Rousseau*, Slatkine /Champion, Genève - Paris.

1979 - R. Derathé, *Le Rationalisme de Jean-Jacques Rousseau*, Slatkine, Genève.

1979 - R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Armand Colin, Paris.

1980 - M. Gilot, J. Sgard, *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Slatkine, Genève – Paris.

1982 - J. Starobinski, *Rousseau et l'éloquence*, in *Rousseau after 200 years*, ed. by R.A. Leigh, Cambridge UP, pp. 185-200.

1984 - P. E. J. Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's doctrine of the arts*, Peter Lang, Bern.

1984 - H. Gouhier, *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Vrin, Paris.

1984 - A. Philonenko, *Jean-Jacques Rousseau et la pensée du malheur*. I, *Le Traité du mal* ; II, *L'espoir et l'existence* ; III, *Apothéose du désespoir*, Vrin, Paris.

1985 - C. Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle: "La Nouvelle Héloïse" et ses lecteurs*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

1985 - B. Didier, *La musique des Lumières: Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, PUF, Paris.

1985 - T. Todorov, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Hachette, Paris.

1986 - P. Audi, *Rousseau: Ethique et passion*, Presses universitaires de France, Paris.

1986 - J. Mongredien, *La Musique en France des Lumières au romantisme*, Flammarion, Paris.

1986 - E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, E. D. T., Torino.



1989 - A. Tilleul, *La vertu du beau: essai sur "La Nouvelle Héloïse"*, Humanitas, Montréal.

1989 - J. Starobinski, *Le Remède dans le mal: la pensée de Rousseau*, in *Le Remède dans le mal: critique et légitimation de l'artifice à L'âge des Lumières*, Gallimard, Paris.

1990 - A. M. Melzer, *The Natural goodness of Man: on the System of Rousseau's Thought*, The University of Chicago Press, Chicago.

1990 - B. Saint Girons, *Esthétiques du XVIIIe siècle: le modèle français. Beaux-arts, architecture, art des jardins*, P. Sers, Paris.

1991 - E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.

1992 - F. Bollino (traduzione a cura di), J. -J. Rousseau, *Leggere romanzi*, in *Lettura / 2, "Studi di estetica"*, 5, 1992, pp. 33-38 [nuova trad. it.].

1994 - E. Cocco, *La filosofia botanica di Rousseau*, introduzione (pp. 13-40) al volume di J.-J. Rousseau, *Lettere sulla botanica*, traduzione e cura di Enzo Cocco, Guerini e Associati, Milano.

1994 - A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Albin Michel, Paris.

1996 - *Dictionnaire de J.-J. Rousseau*, publié sous la direction de R. Trousson et F. S. Eigeldinger, H. Champion, Paris.

1996 - P. Champion, *La Littérature à la recherche de la vérité*, éd. du Seuil, Paris.

1996 - M. Venturi Ferriolo, *Il giardino, la memoria e il gioco dell'immaginazione*, nel volume *La polifonia estetica. Specificità e raccordi*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano.

1997 - L. Mall, *Origines et retraites dans "La Nouvelle Héloïse"*, Peter Lang, New York.

1997 - P. Lefebvre, *L'esthétique de Rousseau*, SEDES, Paris.

1997 - P. Audi, *Rousseau, éthique et passion*, PUF, Paris.

1997 - F. Bollino, *Idea di genio in J.-J. Rousseau*, in *"Studi di Estetica"*, 16, 1997, pp. 211-239.

1997 - A. Bruno, *Jean - Jacques Rousseau. La morale sensitiva e il materialismo del saggio*, Franco Angeli, Milano.

1998 - A. M. Melzer, *Rousseau, la bonté naturelle de l'homme*, trad. Jean Mouchard, Paris, Berlin.

1999 - J. Starobinski, *Rousseau ou le péril de la réflexion*, in *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris.

1999 - F. Bollino, *Paesaggi del silenzio, situazioni del sublime (Diderot, Rousseau, Boullée)*, in *"Studi di estetica"*, n. 19, 1999, pp. 49-82.

1999 - E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini, Milano, pp. 200.

1999 - P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, Laterza, Roma - Bari.

2000 - R. Trousson, *Jean-Jacques Rousseau juge par ses contemporains: du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*, Champion, Paris.

- 2000 – F. Brugere, *Le Goût. Art, passions et société*, PUF, Paris.
- 2001 – C. Soler, *L'aventure littéraire, ou la psychose inspirée, Rousseau, Joyce, Pessoa*, éd. du Champ Lacanien, Paris.
- 2001 – F. Guénard, *Rousseau et d'Alembert: le théâtre, les lois, les murs*, in « Corpus. Revue de philosophie » (Paris-Nanterre), 38, pp. 139-155.
- 2001 – A. Charrak,, *Rousseau et la musique: passivité et activité dans l'agrément*, « Archives de philosophie » (Paris), 64/2, pp. 325-342.
- 2001 – E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- 2002 – A. Charrak, *Raison et perception: fonder l'harmonie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Vrin, Paris.
- 2002 – V. E Swain, *Le sublime et le grotesque. La lettre du Valais et la théorie esthétique de Rousseau*, in *L'amour dans La nouvelle Héloïse: texte et intertexte. Actes du colloque de Genève (10-11-12 juin 1999)*, a cura di François Rosset e Jacques Berchtold, Editions Droz, Genève (Société Jean-Jacques Rousseau), pp. 101-118.
- 2002 – E. Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, "Aesthetica Preprint", n. 65, Palermo, 104 pp.
- 2002 – G. Moretti, *Il sogno di Euterpe. J. -J. Rousseau musicista*, CLUEB, Bologna.
- 2002 – A. Collisani, *Musica, canto, parola nel Dictionnaire de musique di Jean-Jacques Rousseau*, "Studi di estetica" (Bologna), XXX, n. 25, pp. 117-149.
- 2003 – E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini, Milano.

2003 - *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels: actes du colloque de Neuchatel (20-22 septembre 2001)*, éd. par F. S. Eigeldinger, Droz, Genève.

2004 - B. Carnevali, *Romanticismo e riconoscimento. Figure della coscienza in Rousseau*, Il Mulino, Bologna.

2004 - *Musique et langage chez Rousseau*, Études présentées par Claude Dauphin, Oxford, Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*.

2004 - R. Bruyeron, *La sensibilité: analyse de la notion, étude de textes. Aristote, Rousseau, Kant, Freud, Merleau-Ponty, A. Colin*, Paris.

2004 - D. Cohn, *Une expérience originaire: Rousseau, "Critique"* (Paris), LX, 687-688, agosto-settembre, numero monografico: A Jean Starobinski, pp. 650-661.

2005 - G. Forni Rosa, *Dizionario Rousseau: appunti dei corsi*, CLUEB, Bologna.

2005 - F. Bollino, *Modi dell'estetica, mondi dell'arte*, Alinea, Firenze.

2006 - A. Corbelli, *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, CLUEB, Bologna.

2006 - F. Bollino, *L'estetica 'avec paradoxe' di Rousseau*, in A. Corbelli, *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, CLUEB, Bologna, pp. 7 - 13 (introduzione).

2006 - S. Sbarra, *La statua di Glauco: letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Carocci, Roma.

2006 – R. Trousson et F. S. Eigeldinger, *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Éditions Honoré Champion, Paris.

2006 – C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris.

2007 – A. Collisani, *La musica di J. –J. Rousseau*, L'Epos, Palermo.

2007 – E. Fubini, *L'Illuminismo francese e la musica*, LIM, Lucca.

2008 – J. Starobinski, *L'invenzione della libertà, 1700-1789*, traduzione di M. Busino-Maschietto, Abscondita, Milano (1<sup>er</sup> édition: *L'Invention de la Liberté*, Skira, Genève, 1964).

2009 – F. S. Eigeldinger, *Études et documents sur les 'minora' de Jean-Jacques Rousseau*, (Les Dix-huitièmes Siècles, 137), Honoré Champion, Paris.

2011 – E. Oggionni, *La filosofia kantiana del teatro: significati e fonti*, in "ITINERA" – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, n° 2, pp. 146 – 162.

2011 – M. Giargia, *Conchiglie, orologi e insetti: gli infiniti di Rousseau*, in "ITINERA" – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, n° 2, pp. 5 – 19.

2011 – M. Giargia, *La poesia di Rousseau*, in "ITINERA" – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, n° 2, pp. 187 – 201.

2011 – C. Rozzoni, *Il riso di Molière. Teatro e impersonalità*, in "ITINERA" – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti, n° 2, pp. 163 – 186.

2012 – B. Carnevali, *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, traduit de l'italien par Philippe Audegean, Droz, Genève.

2012 – B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, Il Mulino, Bologna.

## INDICE

|   |        |
|---|--------|
| <b>Presentazione della ricerca</b> .....  | p. 2   |
| <b>I capitolo:</b> <i>Le Réflexions critiques sur la poésie et la peinture</i>  |        |
| di Jean – Baptiste Du Bos .....   | p. 10  |
| 1.1 Jean-Baptiste Du Bos e la <i>Querelle des Anciens et des Modernes</i> .....   | p. 10  |
| 1.2 Un “ancien d’esprit tout moderne” .....   | p. 23  |
| 1.3 Du Bos nelle riviste letterarie .....   | p. 29  |
| 1.4 Il rapporto con i <i>Philosophes</i> .....  | p. 37  |
| <b>II capitolo:</b> Per un’estetica del sentimento .....  | p. 52  |
| 2.1 La nozione di sentimento.....   | p. 52  |
| 2.2 Emozione e passione: il piacere dell’arte.....  | p. 60  |
| 2.3 La teoria delle passioni artificiali .....  | p. 69  |
| 2.4 Il sentimento e il giudizio estetico .....  | p. 74  |
| 2.5 Genialità e sentimento.....   | p. 83  |
| <b>III capitolo:</b> Jean-Jacques Rousseau e il “vocabolario del sentimento” .....  | p. 90  |
| 3.1 Musica e sentimento: la <i>Lettera di Rousseau a Le Sage</i> .....  | p. 90  |
| 3.2 Tra sentimento e ragione. Il pensiero musicale di Rousseau. ....  | p. 105 |
| 3.3 La lezione di musica di Julie.....  | p. 118 |
| 3.4 La condanna della musica francese .....   | p. 129 |
| 3.5 Natura e arte: la corruzione del gusto nel <i>Discours sur les sciences et les arts</i> .....   | p. 135 |
| <b>IV capitolo:</b> Natura, gesto, linguaggio. Dal <i>Discours sur l’inégalité</i> alla <i>Lettre à d’Alembert sur les spectacles</i> ..... | p. 151 |
| 4.1 Natura, sensibilità e sentimento dell’esistenza. Il <i>Discours sur l’inégalité</i> .....   | p. 151 |
| 4.2 Imitazione ed espressione. L’origine del linguaggio e l’estetica musicale. ....   | p. 174 |

|  |        |
|--|--------|
| 4.3 La <i>Lettera a d'Alembert</i> sugli spettacoli.....   | p. 194 |
| <b>V capitolo:</b> Le opere dottrinali. L'estetica naturale di Julie e<br>l'educazione della sensibilità di Émile..... | p. 202 |
| 5.1 Dalla sensibilità fisica alla sensibilità morale: per<br>un nuovo "pensiero estetico" .....                        | p. 202 |
| 5.2 L'estetica naturale di Julie .....   | p. 209 |
| 5.3 Sensazione e sentimento nell'educazione di Émile.....  | p. 246 |
| <b>VI capitolo:</b> Le opere autobiografiche: estetica della rêverie<br>e morale sensitiva.....                        | p. 273 |
| 6.1 Confessioni e sentimento dell'esistenza.....   | p. 273 |
| 6.2 L'estetica della <i>rêverie</i> .....  | p. 315 |
| Bibliografia .....   | p. 349 |



### **Nota bibliografica**

Nelle note, dove non diversamente specificato, le opere di Rousseau sono tratte da:

J. -J. Rousseau, *Ceuvres complètes* (in breve, OC), édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Éditions Gallimard, Paris 1959 - 1995, voll. 5 (testi in lingua francese);

J.-J. Rousseau, *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972 (traduzione italiana).